ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

BCU - Fr.

2932

# Revista de istorie și teorie literară

*În acest număr semnează:*

Zoe Dumitrescu Buşulenga, Radu Bagdasar, Mircea Frînculescu, Alexandra Indrieş, Ecaterina Mihăilă, Călin Mihăilescu Dan C. Mihăilescu, D. Murăraşu, Mariana Neţ, Andrei Nestorescu, Viorica Nişcov, Violeta Pikova, Mihai Rădulescu, Monica Spiridon, Mădălina Şerbănescu.

TOM 30

3 iulie — septembrie

1981

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

## COMITETUL DE REDACŢIE

***Director:*** ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA
***Secretar de redacţie:*** ROXANA SORESCU


REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii în ţară şi străinătate, să încurajeze schimburile de idei, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, institut în care lucrează specialişti în literatura română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, profesorilor şi studenţilor.

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei.

Pentru a vă asigura colecţia şi primirea la timp a revistei vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, Calea Victoriei 125, sector 1, cod 71021 (de unde publicaţia noastră poate fi procurată direct sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali, şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.


APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
*Bd. Republicii nr. 13, Bucureşti, II, cod 70311*



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOMUL 30
Nr. 3, 1981

# Revista de istorie și teorie literară

## Sumar

### Poetică și retorică

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, *Iulius Caesar* și virtuozitatea retoricii shakespeariene . . . . . 327
MARIANA NEȚ. Un model semiotic al romanului *Don Quijote* . . . . . 333
MĂDĂLINA ȘERBĂNESCU. Towards Uncovering the Deep Structure of Benjy's Narrative in Faulkner's Novel „*The Sound and the Fury*". . . . . 353
CĂLIN MIHĂILESCU. Pentru o retorică a limbajului poetic: metafora. . . . . 359
MONICA SPIRIDON. Contribuția teoriei retorice la o sistematică a tipurilor de discurs. 377
RADU BAGDASAR. Antiteze teoretico-metodologice în cercetarea textului literar. 387
VIORICA NIȘCOV. Fragmentul ca intenție și realizare, ca plurivalență și univoc, *Glauben und Liebe* de Novalis. . . . . 407
MIHAI RĂDULESCU. L'unité stylistique souterraine de l'œuvre. La méthode de la stylistique anthropologique dans la critique littéraire, . . . . . 415
MIRCEA FRÎNCULESCU. Retorica lui Dimitrie Gusti . . . . . 427
ALEXANDRA INDRIEȘ. Obsesii și stratageme de salvare. . . . . 441
ECATERINA MIHĂILĂ. Un exemplu de intertextualitate. . . . . 455

### Texte și documente

ANDREI NESTORESCU, *Retorica* lui Ioan Maiorescu . . . . . 461

### Cronica ediției

D. MURĂRAȘU. Mihai Eminescu, *Opere IX. Publicistica 1870—1877* . . . . . 471

### Recenzii

*Studii de stilistică, poetică, semiotică* (Monica Spiridon); Livius Ciocîrlie: *Negru și alb* (Dan C. Mihăilescu); *Geneza romanului în literaturile Asiei și Africii*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(Floarea Bucur); Penjo Rusev, *Elin Pelin-hudožestveno viždane i tvorčesko svoeobrazie* (Violeta Plkova). . . . . 479

**Actualitatea ştiinţifică** 487

**Cărţi şi reviste primite la redacţie** (Georgeta Stoia-Mănescu) 491

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOME 30
NO. 3, 1981

# The Review of Literary History and Theory

## Contents

### Poetics and rhetoric

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, *Julius Caesar* and the virtuosity of Shakespeare's rhetoric. . . . . 327
MARIANA NEȚ, A semiotic model of the novel *Don Quixote* . . . . . 333
MĂDĂLINA ȘERBĂNESCU, Towards Uncovering the Deep Structure of Benjy's Narrative in Faulkner's Novel „*The Sound and the Fury*". . . . 353
CĂLIN MIHĂILESCU, For a rhetoric of the poetical language: the metaphor. 359
MONICA SPIRIDON, The contribution of the rhetoric theory to a system of the types of speech. . . . . 377
RADU BAGDASAR, Theoretic and methodological antithesis in the research of the literary text. . . . . 387
VIORICA NIȘCOV, The fragment as intention and realization, as plurivalence and uniqueness *Glauben und Liebe* by Novalis . . . . . 407
MIHAI RĂDULESCU, L'unité stylistique souterraine de l'œuvre. La méthode de la stylistique antropologique dans la critique littéraire. . . . . 415
MIRCEA FRÎNCULESCU, Dimitrie Gusti's Rhetoric . . . . . 427
ALEXANDRA INDRIEȘ, Obsessions and stratagema of salvation. . . . . 441
ECATERINA MIHĂILĂ, An example of intertextuality . . . . . 455

### Texts and Documents

ANDREI NESTORESCU, Ioan Maiorescu's Rhetoric . . . . . 461

### The Review of Editions

D. MURĂRAȘU, Mihai Eminescu, *Opere IX. Publicistica. 1870—1877.* . . . . 471

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

## Book-Reviews

*Studii de stilistică, poetică, semiotică* (Monica Spiridon), Livius Ciocîrlie, *Negru și alb* (Dan C. Mihăilescu); *Geneza romanului în literaturile Asiei și Africii* (Floarea Bucur), Penjo Rusev, *Elin Pelin-hudožestveno vizdane i tvorčesko svoeobrazve* (Violeta Pîkova) . . . . . 479

Scientific Life 487

Books and magazines received (Georgeta Stoia-Mănescu) 491

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

# *IULIUS CAESAR* ŞI VIRTUOZITATEA RETORICII SHAKESPEARIENE

ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA

Cînd se juca în 1599 *Iulius Caesar*, prima mare piesă din şirul tragediilor romane, Shakespeare epuizase istoria engleză (cu excepţia lui *Henry VIII*) şi prinsese să investigheze o lume căreia Renaşterea îi exaltase valoarea exemplară. Trecînd prin Plutarch (tradus în Anglia în 1594), dramaturgul descoperise în Antichitate eroi şi conflicte demne de atenţie, pe care a început să le trateze, printr-o firească operaţie de transfer şi osmoză, în lumina mentalităţilor politice, etice şi estetice ale secolului XVI, întrebîndu-se şi răspunzînd la problema pasiunilor devastatoare, generatoare de prăbuşire şi moarte în planul vieţilor individuale, de răvăşiri şi dezordine în planul vieţii publice, însoţite de grave turburări cosmice, manifestate în semne şi premoniţii înfricoşătoare, toate legate între ele în acea perfectă coeziune pe care doar geniul shakespearian e capabil să o realizeze, într-o unitate demiurgică.

Într-adevăr, tragedia poartă numele lui Caesar eroul, nou apărut pe scena istoriei, şi ascensiunea şi căderea lui se cer explicate mai adînc în viziunea lui Shakespeare. Dar el nu apare decît atît cît să amintească despre faptele săvîrşite de el, şi de alţii asupra şi împotriva lui, într-un fel tipic shakespearian, adică profund ambiguu. Nu ştim dacă era generos sau numai setos de putere, nu ştim dacă dorea coroana sau voia să îutărească cuceririle republicane. El rămîne cumva un personaj emblematic, un punct referenţial al conflictului tragic. Tragedia reală este a lui Brutus, tratat ca un personaj de Renaştere, natură generoasă, nobilă, reflexivă, mereu cu gîndul la virtuţi, la valorile morale prin care familia sa s-a ilustrat în istoria Romei. El profesează o filosofie amestecată, stoică şi platonizantă, şi se păstrează necontenit la nivelul marilor principii în toate, amestecul lui în complot datorîndu-se numai temerii că Caesar, stăpîn pe coroană, ar putea să ajungă la acel „abuz al măririi care desparte puterea de căinţă". Dealtfel, aşa cum gîndesc ceilalţi conjuraţi care-l atrag în complot, simpla lui prezenţă, „bogată alchimie", va da faptei lor, care ar fi putut părea crimă odioasă, „virtute şi demnitate".

Într-adevăr, prezenţa lui Brutus între conspiratori convinge lumea tragediei de „adevărul" cauzei lor, ştiute fiind noblleţea şi înălţimea virtuţilor lui. Pînă la urmă însă, Brutus va fi învins nu atît de partida lui Antoniu şi Octavian şi de armatele lor, ci de dezamăgirile care nu vor întîrzia să se ivească. Pe lîngă moartea Porţiei, soţia lui, pe lîngă exilul din cetate şi luptele fratricide, se va adăuga descoperirea dureroasă, din actul IV,

*Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 327—332, Bucureşti, 1981.*
https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sc. 3, a adevăratei naturi a lui Cassius (coleric, nestăpînit, neloial), acela care l-a împins la teribila faptă împotriva părintelui său spiritual. Toate laolaltă vor fi de ajuns pentru posesorul acestei conștiințe desăvîrșit curate, ca el să se sinucidă în felul amarnic în care o face, aruncîndu-se în propria-i sabie.

Acțiunea care structurează însă piesa este condusă de alte două personaje, de Cassius și Marc Antoniu, manevrînd la nivelul discursului în chip hotărîtor. Conflictul se naște repede, pe un fond de oarecare nemulțumire generală, în care ambițiile și invidia lui Cassius proliferează malefic (de fapt, ambiția lui acuză, pe drept sau pe nedrept, ambițiile lui Caesar), hrănite de spectacolul măreției conducătorului care-i supără pe mulți din diverse cauze. Caracterul complex al lui Cassius e descifrat de Caesar însuși încă din actul I, cu un fel de premoniție a periculozității personajului care va fi instrumentul morții lui. E slab, cu priviri înfometate, gîndește prea mult, citește mult, „e un mare observator și privește prin faptele oamenilor" (He is a great observer and he looks/Quite through the deeds of men), nu-i plac jocurile, ca lui Antoniu, nu ascultă muzică, zîmbește arareori și, în așa fel, încît parcă se batjocorește și-și mustră spiritul că a putut fi împins să zîmbească. Și Caesar conchide :

> Astfel de oameni nu-și găsesc odihnă
> Cît un mai mare decît el trăiește
> Și sînt, de-aceea, foarte primejdioși.
> (Act I, sc. 2)

Portretul atît de pătrunzător întreprins de Caesar se situează, într-o succesiune foarte expresivă, imediat după ce Cassius făcuse cu Brutus prima tentativă de captare a voinței aceluia împotriva lui Caesar. Disimulînd cu o îndemînare rafinată propriile lui sentimente, Cassius a pornit pe drumul interpretărilor de fapte care va sui pînă în punctul culminant al piesei, uciderea lui Caesar în actul III. Hermeneutul foarte priceput, foarte abil, știe să folosească argumente pentru fiecare personaj în parte, potrivite cu firea, psihologia și împrejurările.

Cu Brutus, registrul interpretării se desfășoară mai larg, mai nuanțat, cu pedale filosofice, Cassius pornește ocolit la sondarea relației prietenului său cu lumea, cu stările de fapt, încercînd mai întîi o pătrundere în universul lăuntric al acelua. Prin motivul platonizant și neo-platonizant al ochilor (familiar desigur gîndirii lui Brutus), el ajunge la motivul oglinziii necesare pentru cunoașterea de sine și i se oferă lui Brutus ca oglindă interpretativă, în scopul dezvăluirilor a ceea ce el nu știe despre sine. Speriat de puterea de penetrație a lui Cassius, Brutus se întreabă despre pericolele în care temeritatea lui ar putea să-l împingă. Cursul convorbirii e schimbat însă de uralele poporului, care-l fac pe Brutus să-și exprime teama de a-l vedea proclamat rege pe Caesar. Atent la fiece nuanță a vorbirii lui Brutus, Cassius reia expresia temerii și o interpretează rapid ca semn al neadeziunii la cauza lui Caesar. Iar cînd Brutus pronunță cuvîntul onoare, Cassius îl reia susținînd că formează substanța însăși a povestirii lui care urmează și care, mai puțin relatare evenimențială, interpretează pentru Brutus două întîmplări ale lui Caesar. Narînd momentele de slăbiciune ale aceluia, odată pierzîndu-și cumpătul pe cînd înota în Tibrul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înfuriat alături de Cassius, altă dată bolnav de friguri în Spania, hermeneutul nu face în fapt decît să se exalte pe sine :

> Eu, cum Aeneas, marele strămoș,
> Din focul Troiei a purtat pe umeri
> Pe-Anchise cel bătrîn, l-am scos din Tibru
> Pe obositul Caesar. Și-acest om
> Un zeu a devenit, iar Cassius e
> O biată creatură ce se-aplecă,
> De-l face-un semn, în nepăsare, Caesar.

Mai departe va folosi un plural pentru a tempera efectul de contrast dintre el și Caesar, pentru a-și masca orgoliul rănit de măreția aceluia. Comparîndu-l cu un colos pe Caesar, el se trece printre „we, petty men" (noi, oamenii mărunți) care merg printre uriașele lui picioare căutînd „morminte fără onoare", fiindcă n-au tăria de a-și stăpîni soarta. Și acest plural, printr-o întorsătură diplomatică, e, în finalul tiradei, transformat în Brutus, interpretarea căpătînd evident elementele unei foarte îndemînatece captații, întesate de referiri la valoarea personală a lui Brutus, dar mai cu seamă la istoria de glorii a Romei și a strămoșilor lui. Din discurs, Brutus a înțeles unde vrea să-l poarte Cassius, și-l roagă să nu-l incite mai departe, el avînd nevoie să supună reflecției mai adînci cele auzite. Iar Cassius e fericit că măcar în parte și-a atins ținta, că slabele lui cuvinte „au făcut să izbucnească foc din Brutus". După despărțire însă, un scurt monolog al aceluiași Cassius trădează opinia lui despre noblețea și credulitatea lui Brutus și intenția lui de a continua modalitatea de persuasiune prin interpretare, „căci cine e atît de tare încît să nu se lase sedus" (For who so firm that cannot be seduced?), trimițînd răvașe care să laude numele lui Brutus și să arunce vorbe despre ambiția lui Caesar.

În scena următoare, a III-a, a cumplitei furtuni de foc abătute asupra Romei și înspăimîntînd pe cei mai curajoși, Cassius va trece la o altă captație importantă împotriva lui Caesar, aceea a militarului Casca. Îngrozit de ce văzuse, Casca se întîlnise mai întîi cu Cicero căruia îi povestise ciudatele semne pe care le lua drept premoniții ale vreunei grozave întîmplări viitoare. Și Cicero îi răspunsese prin cuvinte care parcă decodau pentru receptor sensul ascuns al acestei tragedii mișcate în toate articulațiile de interpretare :

> Într-adevăr e-o vreme prea ciudată:
> Dar omu-n felul său interpretează
> Un lucru ce în sine nolmă n-are.
> (Act I, sc. 3)

Într-adevăr, îndată după ieșirea lui Cicero, intrarea lui Cassius în scenă readuce modalitatea interpretării într-o altă ipostază, de data aceasta mai frustă. Pe superstițiosul Casca altfel îl va prinde în plasa hermeneuticei sale Cassius. Văzîndu-l atît de impresionat de straniile fenomene ale nopții de pomină, el îl împinge spre o interpretare cauzală și analogică. Cauza care a provocat o astfel de transformare monstruoasă a lucrurilor e de natură divină. Cerul le-a făcut instrumentele fricii și prevestirilor legate de o stare de lucruri monstruoasă. Cel vinovat de toate este un bărbat :

> Asemeni nopții-ăștia-ngrozitoare
> Ce tună, fulgeră, deschide gropi și rage
> Ca leul de pe Capitoliu,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bărbat nu mai puternic decît noi
În ființa lui, dar peste poate înălțat
Și groaznic ca cludatele-arătări
(Act I, sc. 3)

Cu rapeluri, cu anaforale, cu simetrii sintactice, cu ritmuri de versuri dislocate, discursul lui Cassius produce un efect de formidabilă persuasiune asupra lui Casca, a cărui replică îl întregește. El pronunță numele pe care Cassius nu l-a rostit, dar l-a sugerat pe cale analogică :

Vorbești de Caesar, Cassius, nu-i așa?

Casca e cîștigat împotriva lui Caesar. Mai departe, urmează convingerea definitivă a lui Brutus. În așa-zisele scrisori de la cetățeni redactate de Cassius, interpretarea asumă accentele poruncii, la care filosoful nu rezistă. Forța aliterațiilor, „speak, strike, redress" (vorbește, lovește, îndreaptă), sunînd coercitiv, îl împinge pe Brutus la o tălmăcire pe care o crede a fi în consens cu aceea a poporului roman și-l hotărăște la intrarea în rîndurile conspiratorilor cu care împreună va lovi în Caesar la începutul actului III. Așadar, în această tragedie „politică", ambiția lui Cassius lucrează împotriva lui Caesar, folosindu-se de cele trei trepte ale interpretării, prin care va împinge la uciderea aceluia. Va da astfel acțiunii punctul ei culminant, provocînd prăbușirea autorității și începutul dezordinii pernicioase în planul ierarhiilor, răvășirea așezărilor firești, „ca și cum ar fi venit ziuaa de apoi" (as it were doomsday).

Îndată însă după fapta sîngeroasă va intra în acțiune, pe planul cuvîntului eficient, instrumental, un alt personaj, Marc Antoniu, singurul de care Cassius se temea (ceruse conjuraților să-l ucidă odată cu Caesar), considerîndu-l „un născocitor iscusit" (a shrewd contriver), intuind adică în el contrapartea posibilă a propriei sale facultăți hermeneutice. Într-adevăr, Marc Antoniu, aflat în multe privințe la antipodul lui Cassius (vesel, robust, iubitor de jocuri și de muzică, generos), va fi cel care va lupta, după moartea lui Caesar, pentru Caesar, din iubire și fidelitate, izbutind să ducă acțiunea înspre deznodămînt, înspre reinstaurarea ordinii și autorității. Și arma cu care va schimba direcția sorții și a acțiunii va fi cuvîntul. Discursul său către cetățenii Romei este o pagină de magnifică retorică. Venind după dramaticul discurs al lui Brutus care-și justifică, cu sinceritate și noblețe, fapta împotriva lui Caesar care-l iubise, avînd îngăduința lui Brutus de a se adresa poporului (care aclamă deja fapta sîngeroasă) dar numai pentru panegiricul mortului, înconjurat numai de ostilitate la început, Marc Antoniu desfășoară o strategie magistrală a cuvîntului, demnă de un mare războinic ca el. Și o face cu o simplitate aproape dezarmantă dacă-i privești de aproape mijloacele, simplitate pe măsura calității sale de soldat (el și spune, „eu nu sînt orator cum este Brutus" I am no orator, as Brutus is), dar și pe măsura înțelegerii publicului căruia i se adresează.

Mai întîi el intră pe scenă purtînd corpul lui Caesar, arătînd, din capul locului, de partea cui se găsește.

Apoi pronunță discursul său format din trei părți. Prima parte, în aparență de o mare economie de mijloace, e consacrată disculpării lui Caesar de acuza de ambiție (sete de putere, de fapt) pe care i-a adus-o Brutus *(Nobilul Brutus v-a spus că Caesar era ambițios* — The noble Brutus Hath told you Caesar was ambitious). Marc Antoniu începe prin a recu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

noaşte îngăduinţa dată de Brutus şi ceilalţi spre a-i face cuvenitul panegiric celui ucis şi, într-o paranteză de politeţe, declară că Brutus e un om onorabil şi ceilalţi toţi sînt onorabili. De acum încolo, enumerarea calităţilor lui Caesar urcă într-o gradaţie ascendentă certă, cu cele trei afirmaţii despre 1) valoarea prietenului personal *(credincios şi drept* — faithful and just), 2) valoarea omului public, a generalului, care a umplut tezaurul public, 3) valoarea omului politic care a refuzat de trei ori coroana.

Şi gradaţia este întărită, prin contrast, de întreita repetiţie a două versuri reluate de Marc Antoniu după fiecare argument al generozităţii şi dezinteresului lui Caesar şi sintetizînd, pentru a întări, începutul discursului său :

Dar Brutus spune că avea ambiţii
Şi Brutus e un prea cinstit bărbat.
(But Brutus says he was ambitious
And Brutus is an honourable man).
(Act. III, sc. 2)

Cele trei repetiţii scandează textul cu o forţă argumentativă de ciocane pentru conştiinţele nu prea sigure ale auditoriului. Şi cînd, cu o abilitate de retor consumat, Marc Antoniu se opreşte o clipă pentru a-şi aştepta inima să revină de acolo de unde se află, lîngă Caesar (asta după ce le-a adresat exhortaţia de a-l jeli pe cel pierit), cei de faţă încep să vorbească între ei, comentînd în felul lor spusele oratorului. Şi una din concluziile lor, lucru esenţial, dezminte afirmaţia lui Brutus citată de Marc Antoniu. Un cetăţean spune, printre altele „Păi vezi, e sigur că n-avea ambiţii" (Therefore 'tis certain he was not ambitious).

Reluîndu-şi discursul, Marc Antoniu repetă dorinţa lui de a nu stîrni inimile şi minţile lor spre furie şi răzmeriţă, căci altfel le-ar face rău lui Brutus şi lui Cassius care sînt *honourable men* (şi repetă de două ori, în epiforă, sintagmele). Şi brusc, se referă la testamentul lui Caesar pe care-l are asupra lui, dar pe care nu-l va citi pentru că ar provoca nişte reacţii extraordinare pe care le enumeră (ei s-ar duce să sărute rănile lui Caesar, şi-ar muia ştergarele în sfîntu-i sînge, ar cere fire din părul lui ca amintire şi l-ar pomeni în diata lor). Simulînd o mare rezistenţă la cererea lor de a citi totuşi testamentul, Marc Antoniu îi exaltă, crescîndu-le curiozitatea, prin descrierea reacţiilor lor superlative posibile (it will inflame you, it will make you mad — vă va înflăcăra, vă va duce la nebunie), şi se face a scăpa o vorbă despre faptul că ei, cetăţenii de rînd, sînt moştenitorii lui. Şi la insistenţele lor, el se face a-i linişti cu cîteva interogaţii retorice, părînd a se căi că le-a spus tărăşenia cu testamentul. Şi în aceeaşi clipă lasă să-i iasă din gură sintagma mult folosită : se teme să nu le facă rău acelor prea *cinstiţi bărbaţi* (honouarable men) ale căror pumnale l-au străpuns pe Caesar. Replica aşteptată vine pe loc, interlocutorii arătînd cu asta modul în care a lucrat asupra lor elocinţa lui Marc Antoniu : *Nu prea cinstiţi bărbaţi, ci trădători* (They were traitors : honourable men).

Dar retorul continuă cu o intercalare a scenei cu toga lui Caesar ale cărei găuri sîngerate îi slujesc de pretext pentru povestirea uciderii din Capitoliu. Şi cînd masa cetăţenilor cîştigată şi înflăcărată vrea să plece să pedepsească pe ucigaşi, el se face a-i opri, le mai vorbeşte cu deferenţă despre ei, iar *honourable*, ba chiar *wise and honourable*. Cînd ajunge la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

paroxism furia acelora, el le mai aruncă peste foc și condițiile testamentului lui Caesar, care le lăsase toată averea lui. Masa se va dezlănțui. Marc Antoniu a produs, cu un discurs presărat doar cu cîteva figuri de elocuție, dar gradat cu o artă unică, o captare a voinței de acțiune care va schimba cursul tragediei, împingînd-o spre deznodămînt. Căci rezultatul furiei populare va fi exilul și fuga conjuraților ucigași ai lui Caesar și lupta lor împotriva lui Marc Antoniu și Octavian. La Philippi Brutus și Cassius își vor lua răsplata. Ceea ce Cassius a urzit cu hermeneutica lui din ambiție frustrată împotriva lui Caesar provocîndu-i moartea, a desfăcut Marc Antoniu cu o capodoperă de retorică. În genialele mîini ale lui Shakespeare, modelul politic a devenit model retoric.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

# UN MODEL SEMIOTIC AL ROMANULUI *DON QUIJOTE*

MARIANA NEȚ

**0.** Scopul acestei comunicări este de a întreprinde o descriere a mecanismului conform căruia se realizează procesul de codare și de decodare a mesajului în *Don Quijote*, precum și a modului concret de manifestare în text a acestui mecanism, demonstrînd pe această cale omogenitatea romanului lui Cervantes.

Se are în vedere în acest sens elaborarea modelului care organizează relațiile dintre elementele componente ale mesajului comunicat, model care va fi activat de mecanismul de care am amintit, dînd astfel naștere procesului de codare-decodare. Am numit elementele modelului *categorii ale limbajului* și vom întreprinde descrierea fiecăruia dintre ele, precum și a relațiilor pe care le stabilesc pe baza analizei cîtorva microsecvențe în care acestea sînt manifeste.

Ca text original s-a consultat ediția „Ramon Sopena, Barcelona, Proovenza", care a fost confruntată cu traducerea românească realizată în 1969 de Ion Frunzetti și Edgar Papu la Editura pentru literatură din București. Au existat și cazuri în care s-au întreprins traduceri proprii ale unora dintre fragmentele discutate, fapt care va fi indicat la locul potrivit prin inițialele t.o. (= traducere oficială) și t.n. (= traducerea noastră).

**1.** Pe linia celor de mai sus considerăm că prima etapă a studiului care ne preocupă este stabilirea agenților și a factorilor comunicării. Remarca cea mai generală în acest sens este aceea că procesul de comunicare se realizează sub aspectul unor cutii chinezești și că atît rolul de emițător cît și cel de receptor au cîte doi agenți, întrucît codarea realizată de „lumea romanului" [1] și pe care o decodează personajul principal este încadrată și subordonată de către codarea naratorului, a cărei decodare o realizează receptorul implicit.

Printre microsecvențele de cea mai mare însemnătate ca punct de plecare în elaborarea unei teorii a comunicării în acest roman se numără ultimul său paragraf:

„Para mi solo nació Don Quijote y yo para él, él supo obrar y yo escribir, solo los dos somos para el uno [...] y yo quedaré satisfecho y

[1] Am acordat calificativul generic de „lume a romanului" tuturor personajelor cărții cu excepția celui principal (și poate a lui Sancho Panza), inclusiv naratorul implicit, atunci cînd pune în scenă episoadele al căror singur subiect uman e Don Quijote (ex. lupta cu morile de vînt, lupta cu turmele de oi etc.).

*Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 338—352, București, 1981.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente como deseaba" [2].

Importanța fragmentului rezidă în mărcile unei codări complexe voluntare, efectuată de către receptor, pe care le conține. Acestea sînt în număr de patru, după cum urmează :

1) Indicarea naratorului prin pronumele personal persoana I nominativ *yo*, formă a cărei primă apariție pe parcursul întregului roman o semnalăm aici.

2) *él supo obrar y yo escribir.* Agentul acțiunii se indică în spaniolă, ca și în română, prin desinența verbului ; de aceea prezența redundantă a unui pronume personal antepus (cu deosebire într-un text literar) este o marcă a accentului [3] textului. Decodarea acestei sintagme, ca și a întregului text (vezi 4), se realizează printr-un feed-back integrator, astfel încît vom interpreta citatul drept o intervenție explicită a vocii auctoriale indicînd — conform terminologiei propuse mai sus — apartenența sintagmei la seria mărcilor unei codări complexe voluntare a naratorului (c.f. „personajul a știut să lucreze" [4] conform indicațiilor unui narator care „a știut să scrie" ; ocurența pronumelui *yo* — după cum s-a remarcat — în acest context pentru prima dată în roman ocupînd un loc important în argumentarea unei interpretări în acest sens.

3) *yo* [...] *el primero que gozo el fruto de sus escritos enteramente como deseaba.*

Nouă intruziune a vocii auctoriale, care completează informația anterioară adăugindu-i o confirmare a faptului că rezultatul procesului de codare a fost cel preconizat. Presupoziția citatului este cea explicitată în 2) (romanul este rezultatul unui proces complex de codare conștient realizat), iar implicația este aceea că textul finit corespunde modelului inițial.

4) Poziția întregului fragment ca pasaj final al romanului trădează un narator conștient de faptul că decodarea unui text literar presupune o reinterpretare a drumului progresiv parcurs în acest scop de către receptor în lumina finalului sintagmatic al textului. Astfel încît postulăm că prima etapă a decodării realizate de un receptor ideal — prevenit de mărcile semnalate la punctele 1) —3) — va fi aceea de a căuta în contextul romanului noi puncte de sprijin pe care să reconstruiască, parcurgînd (paradigmatic) în sens invers drumul emițătorului, modelul abstract care stă la baza textului.

Următoarea indicație oferită de metalimbaj referitoare de această dată la rezultatele codării este cea pe care o găsim în titlul capitolului 54 (partea a doua), „Que trata de cosas tocantes a *este historia y no la otra alguna*" [5] și se interpretează în sensul existenței unei singure povestiri — omogene și unitare — în interiorul cărții (din moment ce este exclusă în mod explicit posibilitatea ca elemente aparținînd oricăruia dintre planurile romanului să se refere la altceva decît la substanța acestui roman însuși.

---

[2] Numai pentru mine s-a născut Don Quijote și eu pentru el, el a știut să lucreze iar eu să scriu, amîndoi existăm într-unul singur [...] iar eu voi rămîne încîntat și îngîmfat de a fi fost primul care am gustat din roadele propriilor scrieri exact în sensul în care doream (t.n.).

[3] Termenul desemnează elementul cu acest nume aparținînd componentului modal al textului.

[4] Se va încerca ulterior o justificare a preferinței acordate de traducere verbului „a lucra".

[5] Care se referă la lucruri privitoare la această povestire și nu la vreo alta (t. n.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Următoarele fragmente la care ne-am oprit reprezintă două trepte succesive pe o posibilă axă progresivă a indicațiilor cu privire la necesitatea unei decodări coerente realizată în mod consecvent de către receptor. Le oferim fără comentarii suplimentare (deoarece sublinierile — care ne aparțin — nu ne par o îndreptățire suficientă la acest titlu), mesajul lor fiind, în lumina celor menționate, destul de transparent.

(1) *Capitolul XXVIII* „Despre unele lucruri pe care, spune Benenjeli că *le va afla cine le va citi, dacă le citește cu luare aminte*" [6] (t.o.).

(2) „O scriu și eu, fără să mai spun nici că e mincinoasă, nici că e adevărată. *Tu, cititorule, dacă ești deștept, judecă* așa cum ți se pare, că eu, la urma urmei, nici nu sînt dator, și nici nu-mi stă în putință să spun mai mult" (partea a doua, capitolul LX) (t.o.).

Pe marginea celui de-al doilea fragment două precizări sînt totuși necesare. Prima privește presupoziția disjunctivelor negative din ultima frază :

— *nici nu sînt dator (să spun mai mult)* — este construită pe presupoziția că procesul de codare s-a încheiat, iar rezultatul său oferă toate elementele în vederea unei decodări adecvate ;

— *nici nu-mi stă în putință să spun mai mult* — continuă presupoziția propoziției anterioare, adăugînd-o pe aceea că un item informațional în plus ar anula codarea pe care a realizat-o emițătorul, ceea ce e o indicație suplimentară a faptului că — în plan paradigmatic — procesul codării a atins ultimul stadiu.

Cea de-a doua observație pe care o anunțam vine în sprijinul remarcii anterioare cu privire la faptul că citatele se situează pe trepte diferite ale unei axe virtuale de ordonare a mărcilor care ne preocupă — afirmație pe care o justificăm prin aceea că lectorul ideal este desemnat în primul caz la modul indirect : printr-un pronume relativ cu verbul la persoana a treia, în timp ce în al doilea caz el este etichetat ca atare și adresat la vocativ.

Secvența la care ne vom opri în continuare reprezintă un caz limită, deoarece prima frază care o compune conține, ca și cele citate la începutul acestei secțiuni, indicații referitoare la prezența unei componente voliționale pe parcursul procesului de codare, în timp ce cea de-a doua cuprinde — la nivelul presupozițiilor și implicațiilor propozițiilor ce o compun — un inventar al agenților antrenați în procesul de comunicare. Lipsa unei ierarhii rigide care să ordoneze această enumerare e o marcă a relațiilor complexe în care intră acești agenți :

„Pe drept cuvînt toți aceia care se desfată cu istorii ca acestea ar trebui să se arate recunoscători lui Cide Hamete, povestitorul ei cel dintîi, pentru osîrdia ce a avut-o de a ne povesti totul din fir-a păr, fără să fie un lucrușor măcar, oricît de mărunt, pe care să nu-l scoată la lumină și să nu-l deslușească. Zugrăvește nălucirile minții [lui Don Quijote], răspunde întrebărilor nerostite [ale lui Don Quijote și ale receptorului], lămurește îndoielile [receptorului], dezleagă nodul greutăților [„lumii romanului", ale lui Don Quijote și ale receptorului] mulțumește, mă rog, pînă la cel din urmă grăunte, chiar și setea cea mai nețărmurită de cunoaștere [a receptorului] (partea a doua) (t.o.).

[6] În cazurile în care s-a preferat traducerea oficială, am considerat inutilă reproducerea textului spaniol.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Secțiunea cea mai importantă a procesului de comunicare pe care îl constituie romanul lui Cervantes și receptarea acestuia este, din punctul de vedere care ne interesează, secțiunea *en abyme*, al cărei emițător și receptor — respectiv „lumea romanului" și Don Quijote — constituie simultan agentul și instrumentul unui proces de comunicare, în funcție de perspectiva pe care o adoptă în acel moment naratorul și / sau lectorul (care sînt și ei scindați în funcție de rolul care predomină într-unul din momentele lecturii).

Sînt simptomatice în acest sens comentariile metalingvistice ale receptorului — Don Quijote privitoare la decodarea romanului. Se schițează astfel existența unui sistem încă mai complicat de cutii chinezești, din moment ce decodarea de către cititor a romanului (în centrul căruia se află un proces de comunicare cu doi agenți — „lumea romanului" și Don Quijote) est încadrată la rîndul ei de către o decodare (a romanului) realizată de Don Quijote (receptor de gradul III, ceea ce presupune și un narator cu rolul de emițător de gradul III). Există, desigur, și un narator-emițător de gradul IV (o anumită ipostază a lui Miguel de Cervantes) și un lector-receptor de gradul IV (cititorul ideal al romanului) — singurii doi agenți la nivelul cărora procesul de comunicare se realizează în întregime.

Pentru a justifica această ultimă afirmație și pentru a le exemplifica pe celelalte reproducem mai jos cîteva comentarii ale receptorului de gradul III — Don Quijote — pe marginea părții I a romanului:

„Acum văd și eu că povestitorul n-a fost cîtuși de puțin un înțelept, ci vreun flecar nepriceput, care pe bîjbîite și fără nici o socoteală s-a așternut să scrie ce-o ieși să iasă [...] povestirea mea care o să aibă nevoie de tălmăcire pentru a fi înțeleasă" (partea a doua, capitolul III) (t.o.).

Am operat scindarea citatului pe criteriul realizării (partea a doua) sau nerealizării (partea întîi) unei decodări adecvate a mesajului de către receptorul în discuție.

„Zavistia unui vrăjitor hain și-o fi vîrît coada; toate lucrurile făcute să-mi aducă bucurie sînt preschimbate și prefăcute de el în înfățișări deosebite ale lor; de aceea tare mă tem că în acea istorisire a isprăvilor mele, despre care se spune că ar trece din mînă în mînă, dacă povestitorul s-a nimerit cumva să fie vreun învățat vrăjmaș de al meu o fi pus întrînsa unele lucruri în locul altora [...], petrecînd astfel pe socoteala mea prin povestirea altor fapte decît acelea ce se cuvin la înșiruirea unei istorii adevărate" (partea a doua, capitolul VIII) (t.o.).

Despărțirea citatului a avut la bază același criteriu, cu deosebirea că eșecul unei decodări adecvate apare în partea a doua, iar succesul ei, și totodată o informație metalingvistică cu privire la codarea naratorului — emițător de gradul III, oferită receptorului de gradul IV, informație datorită căreia receptorul de gradul III — Don Quijote — joacă și rolul de emițător de gradul III (rol pe care-l împarte cu naratorul), apare în partea întîi (remarcile de mai sus se aplică, bineînțeles parțial, și la citatul anterior).

Aceeași situație se prezintă și în fragmentul următor, cu diferența că, în lumina celor menționate, referentul este dublu:

„Dumnezeu să-i dea de rost că *toată lumea asta* e alcătuită din urzeli și din gînduri potrivnice unul altuia" (partea a doua, capitolul IV) (t.o.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sintagma subliniată poate sta pentru „lumea romanului", Don Quijote fiind ca urmare receptor de gradul întîi; sau pentru roman ca produs finit, în care caz clasăm fragmentul în paradigma celor anterioare.

**2.** În cele ce urmează vom concentra totuși cele patru cutii chinezești într-un proces unitar de comunicare în care romanul lui Cervantes va fi o succesiune de semne care compun mesajul ce trebuie transmis; rolul de emițător va reveni deocamdată naratorului, iar prin receptor vom înțelege lectorul ideal, nu în sens de cititor mediu, ci de cercetător. Menționăm că, prin prisma rezultatelor obținute în secțiunile următoare, vom reveni în final la procesul de codare (și cu deosebire la cel de gradul I, care le guvernează pe toate celelalte, reprezentînd nucleul romanului).

Problema care ne preocupă în continuare este aceea de a întreprinde o descriere a elementelor modelului anunțat la începutul acestei comunicări, ca și a relațiilor dintre ele. Specificăm că punctul de referință în raport cu care se structurează elementele modelului este *povestirea*, categorie a cărei existență o postulăm ca atare și prin care înțelegem succesiunea liniară — în structura de suprafață — a evenimentelor relatate în roman. Anunțăm că toate celelalte trei elemente ale modelului sînt *categorii ale limbajului poetic specific* care construiește acest roman, descrierii fiecăruia dintre ele în ordine progresivă, în funcție de complexitatea lor, fiindu-i afectată cîte una din secțiunile următoare.

**3.** *Metapovestirea.* Am inclus în categoria de *metapovestire* acele instanțe ale limbajului care subordonează *povestirea* și a căror analiză oferă informații asupra tehnicii după care se realizează aceasta în decursul romanului. Primul exemplu pe care l-am ales spre ilustrare sînt cele două ocurențe ale episodului care se referă la argatul biciuit „eliberat" de către Don Quijotè, episod consumat în partea întîi a romanului.

Semnificativă în sensul celor anunțate este inexistența, din perspectiva lui Don Quijote în calitate de receptor (de gradul întîi), a unei legături în structura profundă între cele două părți ale acestui episod. Trăgînd cortina primului act, Don Quijote părăsește scena convins că a făcut o faptă bună, părere pînă în acel moment justificată, dar pe care ar trebui să și-o modifice în actul al doilea. Totuși, atunci cînd victima îl reîntîlnește povestindu-i ce s-a întîmplat „în culise" (adică în absența „eroului") între cele două acte, din punctul de vedere al receptării realizate de Don Quijote, nu se produce nici o mutație. El nu operează o reinterpretare prin feed-back a actului întîi și deci și a celui următor; cele două episoade care pentru cititor se suprapun într-un tot unitar purtător de semnificație, constituie pentru receptorul—Don Quijote două piese diferite, legătura dintre care se realizează numai într-un plan superficial, prin reiterarea personajelor, astfel încît, din această perspectivă, elementul care ar fi trebuit să ofere o cheie în vederea decodării constituie de fapt o conotație ambiguizantă. Această din urmă afirmație se transformă în contrariul ei în cazul în care se referă la receptorul-lector.

O situație mai complexă în aceeași ordine de idei se întîlnește în „episodul păpușilor" din partea a doua (capitolul XXVI). La nivelul *povestirii*, episodul demască mecanismul conform căruia sînt construite romanele cavalerești — afirmație pe care nu mai considerăm necesar să

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o explicităm. Complicația intervine însă la nivelul *discursului* (vezi secțiunea 5.). Prin însăși apartenența la acest episod (între limitele acelei categorii de limbaj care este *metapovestirea*) a unui item aparținînd *discursului* — sintagma *la titerera morisma* — se schițează de asemenea aici o descriere a mecanismului de construire a romanului *Don Quijote* — așa cum se va vedea în secțiunile 5, 6, 7. Conchidem, din trecerea în revistă a celor două episoade, că *povestirea* este numai un pretext pentru prezența în roman a *metapovestirii*, așa cum va fi și pentru prezența celor două categorii ale limbajului superioare acesteia. La rîndul ei *metapovestirea* constituie un pretext pentru ea însăși, dar mai ales un pretext pentru construirea *discursului*, ceea ce arată superioritatea ierarhică a acestui din urmă element. Totuși faptul că este o rațiune de existență pentru ea însăși conferă *metapovestirii* o relativă independență (și totodată statutul de categorie a limbajului), subordonarea ei de către *discurs* — categoria superioară a limbajului — fiind mai mică decît dependența *povestirii* (subordonată, cum am spus, și *metapovestirii*) de *discurs*.

4. *Metadiscursul* este o categorie intermediară a limbajului, care face legătura între *discurs* și *povestire*, explicitîndu-l pe primul în termenii celei de-a doua și tinzînd adesea să ridice *povestirea* la rangul de *discurs*.

Concluzia evidentă care se desprinde din această încercare de descriere a *metadiscursului* privește lipsa de independență a acestui element, fapt demonstrat de fragmentele cu care vom ilustra această categorie a limbajului:

„Estando en estas razones, asomaron por el camino dos frailes de la Orden de San Benito sobre dos dromaderios que no eran mas pequñas las dos mulas en que venian" [7] (partea întîi, capitolul VIII).

„... y todo esto lo recibirá en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada. Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos, y asi como llegó sonó su sillbato de canas cuatro o cinco veces, con la cual acabó de confirmar Don Quijote que estaba en algún famoso castillo y que le servian con música, y que el abadejo eran truchas [...] y con esto daba por bien empleada su salida" [8] (IV).

Sudarea *metadiscursului* în text este atît de puternică încît este aproape o imposibilitate separarea strictă a acestuia de *povestire*. Cele două secvențe pe care le vom cita în continuare reprezintă două trepte succesive de concretizare a mecanismului de transformare a *povestirii* în *discurs* prin intermediul *metadiscursului*:

---

[7] Pe cînd își treceau ei vremea cu asemenea vorbe, numai iată că se arată pe drum doi călugări din tagma Sfîntului Benedict, călărind două cămile, căci cu adevărat cămile păreau cei doi ditamai catîrii pe care îi încălecaseră (t. o.).

[8] El primea răbdător toate astea mai curînd decît să rupă panglica coifului. Cu asta se îndeletniceau ei cînd la han sosi din întîmplare un jugănar [...], și cum ajunse, prinse să zică din trîșcă, de patru-cinci ori în șir, lucru care sfîrși prin a-l încredința pe Don Quijote că se afla în cine știe ce faimos castel și că-i aduseseră la cină și muzicanți, că morunul sărat era păstrăv pescuit atunci [...] și cu asta socotea că nu dăduse greș atunci cînd luase hotărîrea de a porni la drum (t.o).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„La del alba sería cuando Don Quijote salió de la venta, tan contento, tan gallardo, tan alborozado, por verse ya armado caballero que *el gozo le reventaba por las cinchas del caballo*" [9] (partea întîi, capitolul III).

Se observă că fragmentul reprezintă o instanță singulară deoarece *povestirea* e un pretext pentru *discurs*, care nu are de această dată corespondent în plan referențial.

„Con esto cobró, a su parecer, tanto animo, que si le acometraron todos los arrieros del mundo no volviera el pie atrás" [10]. (partea întîi, capitolul IV). Această secvență scurtă prezintă avantajul de a ilustra mai clar materializarea mecanismului pe care l-am anunțat (și care este o etapă a mecanismului general ce activează modelul romanului). Este, în plus, o secvență de maximă ambiguitate pentru lector, pentru că itemul aparținînd *discursului — los arrieros* — atinge acest statut datorită sintagmei metadiscursive *a su parecer*, sintagmă din cauza căreia întreaga secvență aparține atît *povestirii* (pentru că Don Quijote realizează decodarea mesajului în sens referențial [si le acometrarom todos los que a su parecer eran arrieros]) cît și categoriei *discursului* (caz în care sintagma *a su parecer* ar determina întreaga secvență, cu excepția lexemului *arrieros* care, redată strict din punctul de vedere al unui „narator naiv" (categorie parodiată și mascată în roman de referirile la Cide Hamete Benengeli) ar indica perspectiva — referențială — a „lumii romanului". Itemurile aparținînd *metadiscursului* și *discursului* sînt intercalate în povestire într-un mod cu totul special în fragmentul de mai jos :

„... mirando a todas partes por ver si descubriría algun castillo o alguna majada de pastores donde recojerse y adonde pudiase remediar su mucha necesidad, vió, no lejos del camino, una venta [...].

Estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas, destas que llaman „del partido" [...] y, como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veia o imajinaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leido, luego que vió la venta se la representó que era castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puento levadizo y honda cava con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan.

Fuese llegando a la venta, (que a él le parecía castillo) y, a poco trecho della, detuvo las riendas de Rocinante, esperando que algún enamo se pusiese entre las almenas a dar señal con algúna trompeta de que llegaba caballero al castillo. Pero, como vio que se tardaban y que Rocinante se daba priesa por llegar a la caballeriza, se llegó a la puerta de la venta, y vió a las dos distraidas mozas que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas, que delante de la puerta del castillo se estaban solazando. En este sucedió acaso que un porquero, que andaba recogiendo de unos rastrojos una monada de puercos [...] tocó un cuerno, a cuya señal ellos se recojen, y, al instante se le representó Don Quijote lo que deseaba, que era que algún enamo hacía señal de su venida, y, asi, con extraño contento llegó a la venta y a las damas,

---

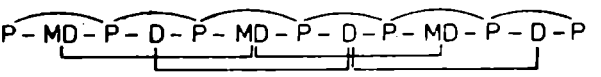
[9] Se crăpa de ziuă cînd Don Quijote plecă de la han, volos nevole mare, mulțumit cum nu se mai poate și pînă într-atîta de tulburat că se vedea armat cavaler, încît fericirea îl da ghes să gonească în galop, cît o țineau pe mîrțoagă chingile.

[10] La aceste vorbe se simți prinzînd atîta inimă, că dacă ar fi fost să-i încolțească toți cărăușii din lume, și tot n-ar fi dat înapoi nici c-o palmă (t. o.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

las cuales, como vieron venir un hombre de aquella suerte armado [...] se iban a entrar en la venta [...] [11]. (partea întii, capitolul II).

Unitățile *discursului* vor fi analizate în secțiunile următoare, motiv pentru care am și reprodus acum citatul aproape în întregime, ca, dealtfel, și pentru a urmări curioasa simetrie apărută în succesiunea elementelor modelului, a căror diagramă o oferim neinsoțită de comentarii (deoarece acestea ne par superflue).




Ultima secvență din șirul celor aparținînd *metadiscursului* analizate sau doar oferite spre ilustrare în prezenta secțiune pune la rîndul ei o problemă deosebită :

„*No se curó* el arriere destas razónes (y fuera mejor *que se curará*, porque fuera curarse en salúd" [12]. (partea întii, capitolul III).

Verbul *curarse* este folosit în sens figurat în prima sa ocurență : este la modul indicativ și denotă o acțiune referențială. În al doilea caz asistăm la întrebuințarea sa în sens neutru, iar modul la care apare este subjonctivul imperfect. A treia apariție a verbului este în sens propriu ; verbul este la infinitiv și exprimă o posibilitate referențială neîndeplinită.

Se observă deci că scăderea gradului de concretețe al acțiunii referențiale este exprimată prin intermediul modurilor verbale, iar trecerea de la realitate la posibilitate se indică, după cum e și firesc, printr-o săgeată în sens invers (dinspre întrebuințarea verbului la figurat spre sensul său propriu).

Pe măsură ce categoriile limbajului (cu statut de elemente ale modelului care generează romanul) ocupă paliere superioare într-o posibilă clasificare axiologică, independența lor, după cum am văzut, scade, iar complexitatea, în creștere, se manifestă în toate planurile. Astfel , așa cum se va vedea a fi și cazul *discursului*, există în roman situații ce pot fi cali-

---

[11] „... ultindu-se el în toate părțile ca să vadă dacă nu cumva descoperă vreun castel, sau vreo colibă de păstori măcar, unde să-și întindă mădularele ostenite și unde să-și poată afla leac foamei și nevoinței, văzu, nu departe, de drum [...], un han, [...]. Din întîmplare, la poartă stăteau două tinere, din cele cunoscute sub numele de femei de stradă [...], și, cum aventurierului nostru tot ce-i trecea prin cap, tot ce vedea sau își închipuia i se părea alcătuit sau săvîrșit în felul celor citite, de îndată ce văzu hanul își făcu singur nălucă închipuindu-și-l castel cu patru turnuri și cu coperișurile de argint strălucitor, căruia nu-i lipsește nici puntea ce se ridică și se lasă, nici hrubele cu tainițe, nici toate cuvenitele acareturi cu care asemenea castele sînt zugrăvite de obicei [...]. Se apropie de han (care lui i se părea castel) și cînd fu la cîțiva pași de el trase de dîrlogi și-l opri pe Rocinante, așteptînd să se ivească vreun pitic între creneluri și să dea semnal din surlă crăinicind că se apropia de castel un cavaler. Dar, cînd văzu că surla se lasă așteptată și că Rocinante ardea de nerăbdare să ajungă la grajd se dădu mai înspre poarta hanului, unde le zări pe cele două tinere dezmățate, care lui i se părură două încîntătoare domnițe sau două jupînițe gingașe ieșite în poarta castelului ca să se desfete. Întîmplarea fu ca tocmai atunci un porcar, care umbla să-și adune de prin mîrîști o turmă de porci [...] sufla din corn, semnal la care dobitoacele se adună, și pe loc Don Quijote își închipui ceea ce dorea, anume că se ivise un pitic care să dea de veste că sosea el. Așa că, nemaiștiind pe ce lume se află de fericire, se apropie de han și de femei, care, văzînd că vine spre ele un om înarmat așa cum era el [...], dădeau să intre, înfricoșate, în curtea hanului" (t. o.).

[12] Pe cărăuș nici capul nu-l duru de vorbele lui (dar mai bine le-ar fi luat în seamă ca să nu-l doară capul după aceea (t. o.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ficate drept *revers* al categoriei lingvistice numite aici metadiscurs. Exemplul cel mai la îndemînă ne pare a fi episodul în care, ca reacție la fabulația lui Sancho cu privire la „vrăjirea" Dulcineei, Don Quijote vede realitatea referențială (fapt care de asemenea nu necesită comentarii).

*Metadiscursul* apare așadar ca un element al modelului construit pe baza *povestirii* și în strînsă dependență de unitatea palierului superior — *discursul*.

Mai complex decît *metapovestirea* (care ocupă un palier axiologic inferior și are o relativă independență) aceasta și *metadiscursul* nu apar niciodată *in praesentia* și nu stabilesc nici un fel de legătură.

În secțiunea 8 vom indica palierul comunicării la care operează fiecare dintre elementele modelului. Se va observa atunci că *metadiscursul* și *metapovestirea* își împart sfera de acțiune între palierele II și III, unde domină alternativ.

**5. Discursul** este elementul superior al modelului, categoria lingvistică spre care tind și care le subordonează pe toate celelalte. Itemurile aparținînd *discursului* sînt singurele unități ale modelului care au statut semiotic, fiind de aceea punctele cheie pornind de la care și prin intermediul cărora se realizează comunicarea mesajului în *Don Quijote*.

*Discursul* este locul de interferență a două lumi posibile — este acel plan al romanului în care referențialitatea „lumii romanului" și lumea imaginară a lui Don Quijote — care coexistă paralel — se suprapun, din simbioza lor rezultînd unitățile care aparțin acestei categorii lingvistice, unități care construiesc în text un limbaj secund. Intervine însă în *Don Quijote* un fenomen special, în sensul că limbajul de conotare supraliminează textul în aceeași măsură în care îl subliminează. Aceasta înseamnă că un palier al limbajului de conotare este construit, conform teoriei clasice a lui Hjelmslev-Barthes, prin apariția unui plan secund al conținutului a cărui expresie o vor constitui planul expresiei și planul conținutului semnului de bază; în timp ce celălalt palier va fi ocupat de un plan terț al conținutului, care va avea drept plan al expresiei tot expresia și conținutul semnului de referință.

Cele două metasemiotici astfel construite (care împărtășesc același plan al expresiei) își suprapun planurile de conotare ale conținutului, înfățișarea diagramatică a semnului astfel apărut fiind aceea a unui sul, și anume :

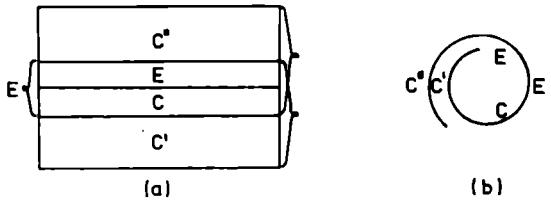



Fig. 1

Semnul nou creat este diferit de cel care i-a servit drept pretext și care constituie pentru el acum doar planul expresiei, în timp ce fiecare dintre metasemioticile constituite în modul arătat corespunde cîte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

uneia dintre lumile romanului. Astfel, lumea referențială în raport cu care se construiește C′ și a cărui expresie continuă să o reprezinte, își pierde prin însuși acest proces statutul de pură expresie a unui conținut al unei metasemiotici, ea devenind drept reacție o metasemiotică secundă al cărui plan al conținutului (C″) e reprezentat de o proiecție a expresiei comune a celor două metasemiotici, în timp ce planul expresiei semnului creat prin suprapunerea metasemioticii′ cu metasemiotica″ il reprezintă expresia lingvistică denotativă a celor două conținuturi conotative (C′ și C″).

În calitate de element al modelului, *discursul* se subimparte în două categorii : *discurs analitic* și *discurs sintetic* (după cum sulul este „desfăcut" sau „înfășurat") (Vezi fig. 1).

Exemplificarea acestor categorii se găsește în următoarele două secțiuni.

**6.** *Discursul analitic* corespunde, după cum s-a mai spus, imaginii plane a semnului pe care-l crează unitățile ce aparțin acestei categorii.

Înainte de a trece la exemplificarea acestor unități e necesară precizarea unui fenomen important care are loc în ceea ce le privește și anume faptul că „desfășurarea" sulului este împinsă pînă la extrem. Aceasta înseamnă că, atunci cînd cei doi agenți participanți la procesul de comunicare („lumea romanului" pe post de emițător și Don Quijote pe post de receptor) încearcă să realizeze efectiv comunicarea, semnul a cărui descriere am întreprins-o în secțiunea anterioară este scindat în două semne care au planul expresiei identic (plan care reprezintă la rîndul său un semn — fiind deci purtător al unei expresii și al unui conținut), în timp ce planurile conținutului diferă, fiind opuse unul altuia, pentru că fiecare este rezultanta specifică a „lumii" care funcționează pentru agentul respectiv (vezi fig. 2).

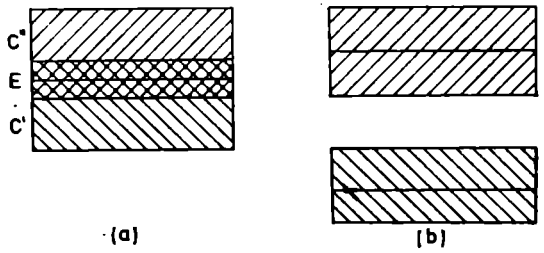



Fig. 2

Rezultă de aici o altă caracteristică importantă a modelului, aceea că planul expresiei și planul conținutului care constituie expresia pentru C′ și C″ sînt interschimbabile.

Rezultă de asemenea motivul pentru care comunicarea nu poate fi realizată în roman, nici unul dintre agenții implicați în acest proces neputînd depăși perspectiva propriului său semn, deci putînd cu atît mai puțin (din moment ce nu are conștiența faptului că semnul *său* reprezintă o latură a unui semn mai complex, iar „lumea" *sa* e o sublume a unei „lumi" superioare) realiza simbioza semnului pe care îl folosește cu semnul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

folosit de celălalt agent realizînd astfel măcar prima etapă a comunicării (pentru îndeplinirea integrală a procesului de comunicare fiind necesară în plus acțiunea de „înfășurare a sulului", așa cum se va vedea în cazul *discursului sintetic*).

Enumerăm mai jos cîteva din instanțele în care se manifestă *discursul analitic*. Coloana din stînga cuprinde conținutul C' al metasemioticii construite de „lumea romanului", în timp ce cea din dreapta include conținutul C'' al metasemioticii care funcționează pentru Don Quijote. Această precizare odată făcută reproducem cele două coloane fără explicații suplimentare.

Femei de stradă — domnițe
Hangiu — alcaide
Han — castfel, fortăreață
Jugănar — trubadur
Plugar — marchiz de Mantua
Negustori — cavaleri, bandiți
Turme de oi — armate
Lighean de bărbierit — coiful lui Mambrino
Vin roșu — sînge

Decodarea *discursului analitic* pe care o realizează receptorul-lector are loc numai de la dreapta la stînga, ceea ce implică o acțiune consecventă a mecanismului acționînd modelul textului (din moment ce modelul însuși, nu poate fi — așa cum s-a arătat în secțiunile 1—2 — recompus decît tot numai realizînd o decodare progresivă de la dreapta spre stînga).

Ca și *metadiscursul*, în calitate de unitate de nivel superior a modelului, *discursul analitic* beneficiază de o instanță pe care o vom califica drept *revers al discursului analitic*.

E vorba de episodul înfățișat în capitolul XXIX al părții a doua, în care morarii îi numesc pe Don Quijote și pe Sancho Panza „diavoli blestemați". Motivul pentru care clasăm astfel acest episod este evident : cele două părți ale „sulului semiotic desfășurat" sînt dispuse de această dată în ordine inversă, imaginea lor diagramatică fiind cea din fig. 3 (inversul fig. 2).

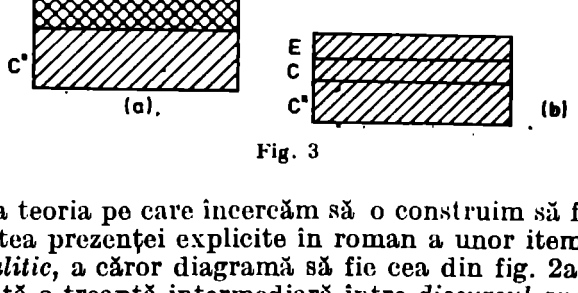



Fig. 3

Pentru ca teoria pe care încercăm să o construim să fie unitară postulăm necesitatea prezenței explicite în roman a unor itemuri aparținînd *discursului analitic*, a căror diagramă să fie cea din fig. 2a. Acest tip de semne reprezintă o treaptă intermediară între *discursul analitic* și cel *sintetic*; receptarea lor nu mai necesită din partea lectorului operația de re-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unificare a celor două metasemiotici (pentru a recompune, ca în cazurile precedente, semnul inițial, care a căpătat și totodată a creat astfel noi semnificații). De aici rezultă cu necesitate două caracteristici ale acestei categorii intermediare de semn :

Prima este de natură axiologică și vizează lipsa lor de complexitate, singura justificare a prezenței în text a semnelor de un asemenea tip fiind faptul că ele îndeplinesc rolul de etalon, de punct fix în raport cu care își construiesc semnele aparținînd *discursului* analitic, pe de o parte, și cele aparținînd *discursului sintetic*, pe de altă parte. Tot în raport cu ele are loc decodarea realizată de receptorul-lector. Astfel încît, atît datorită funcției pe care o îndeplinesc cît și a transparenței care derivă din aceasta, ne pare a se impune concluzia unei similitudini de rol și de statut în roman între *semnele intermediare* de care ne ocupăm de *povestire* (— apropiere care, la rîndul ei, conduce la ideea semnalării unei tehnici de *mise-en-abyme* care acționează la nivelul modelului semiotic al romanului).

A doua caracteristică se află conținută implicit în remarcile de mai sus. Ea privește faptul că corespondențele din structura de suprafață alese să ilustreze practic aceste unități ale modelului nu pot fi redate (din motivele enunțate) decît din punctul de vedere al naratorului romanului (fapt care constituie în același timp un argument în plus în favoarea transparenței lor).

Reproducem în încheierea secțiunii de față un singur asemenea exemplu, mulțumindu-ne să amintim drept unic comentariu faptul că specificul semnului constă în a aduce *in praesentia* cele două conotații construite de C′ și C″, ale căror metasemiotici generatoare își au la rîndul lor originea într-un singur referent (semnul lingvistic de la care se pornește, semn care, în urma procesului descris mai sus, devine irecognoscibil altfel decît ca referent abstract). Exemplul la care ne-am oprit aparține capitolului XIV din partea întîi :

„Don Quijote [...] sprijinindu-se în prăjina care-i ținea loc de lance [...] (t.o.).

**7.** Descrierea *discursului sintetic* — cea mai complexă subunitate din cadrul categoriei lingvistice a *discursului* — a fost întreprinsă în cadrul secțiunii 5, fig. 1b prezentînd diagrama semnelor care aparțin acestuia.

Decodarea acestui tip de semne este realizată tot de către receptorul-lector, a cărui sarcină va consta în parcurgerea a două etape complementare, dintre care prima presupune o operație de descompunere a semnului în cele două laturi ale sale, iar a doua, desigur, în recompunerea semnului. Prima dintre aceste etape implică de asemenea stabilirea punctului de vedere din care sînt redate cele două laturi ale semnului, operație care va avea drept rezultat stabilirea referentului corespunzător fiecărei laturi.

Pentru început vom proceda, ca și în cazurile precedente, la enumerarea exemplelor ilustrative[13], care vor fi ulterior însoțite de comentarii explicative :

1. todo lo que *semejantes* castillos se pintan

[13] Reproducem exemplele în context minimal, întrucît majoritatea aparțin unor fragmente deja citate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

2. y con las dos *ya dichas doncellas*
3. [Capitulo] que trata de cosas que tienen más de lo verdadero que de *lo discreto*
4. de la *cerdosa aventura* que lo aconteció a Don Quijote
5. *la titerera morisma*
6. *advertido y medroso*, et castellano
7. yo quedaré *satisfecho y ufano*
8. *dar señal* { la trompeta / el cuerno

Adăugăm că, așa cum e ușor de observat, nu toate exemplele sînt de același tip. Exemplele 1—2, 3—4, 6—7 fac parte din cîte o categorie comună, iar 5 și 8 sînt singulare.

Pe linia celor mai sus menționate considerăm că cea mai bună explicitare a microsecvențelor pe care le-am citat este traducerea (sau, dacă aceasta ridică dificultăți prea mari, parafrazarea lor), adăugînd, acolo unde va fi cazul, cîteva specificări suplimentare. Procedăm deci în cele ce urmează la traducerea fragmentelor, deoarece din caracterizarea generală a *discursului* credem a fi reieșit faptul că importanța primordială a acestui element al modelului constă tocmai în suprapunerea a două semnificații distincte, a căror coexistență este permisă de context. Repetăm că acceptarea simultaneității a două metasemiotici de către tiparul textului face insignifiantă referențialitatea lineară a „lumii romanului", care încetează să existe ca atare, fiind dedublată printr-un proces de proiectare a ei înseși în calitate de conținut a uneia din metasemiotici.

1. „cu care sînt înfățișate *asemenea* castele" (t.n.) — secvență pe care, datorită itemului subliniat, o decodăm ca referindu-se :

a) la castelele asemănătoare celor imaginate de Don Quijote, sau

b) la castelele asemănătoare acelui han.

Diferența (pe care am încercat să o marcăm în variantele propuse) dintre cele două lecturi este aceea că în primul caz semnificația se construiește acordîndu-se prioritate conotației realizate pe suportul lumii imaginare a lui Don Quijote, în timp ce cea de-a doua lectură prevede primatul referențialității operante pentru „lumea romanului").

Adăugăm că receptorul-lector de gradul IV este singurul receptor a cărui perspectivă este suficient de largă încît să îi permită perceperea simultană a celor două semne (cf. fig. 4), iar superioritatea receptorului

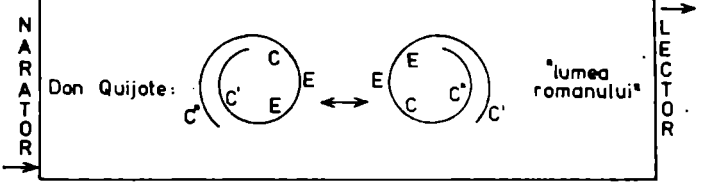



Fig. 4

de gradul II—Don Quijote asupra receptorului de gradul I—Don Quijote, pentru care semnul receptat posedă doar conținutul creat de metasemiotica pe care o generează punctul propriu de vedere (E—C—C") constă în faptul că, în această calitate, eroul are perspectiva completă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a semnului care funcționează din punctul său de vedere (E —C —C'' —C') și conștiența faptului că receptorul-lector de gradul II realizează o receptare incompletă (de unde și utilitatea structurală, în contextul general al romanului, a părții a doua și a comentariilor metalingvistice la care ne-am referit la început).

Metoda de construire și de receptare a ambiguității fiind identică, nu vom insista asupra celui de al doilea caz, mulțumindu-ne să redăm cele două parafraze. Astfel sintagma :

2. „cele două *sus-numite domnițe*" (t.n.) — va fi citită ca : a) cele care ar fi putut trece și drept domnițe (din orice punct de vedere, deci din punctul de vedere al naratorului), b) cele care voia Don Quijote să fie domnițe.

3. [Capitol] care se ocupă de lucruri mai curînd adevărate decît *secrete/ingenioase* (t.n.).

Avînd în vedere mai ales faptul că citatul reprezintă titlul unui capitol, interpretarea acestei secvențe trebuie sprijinită pe substanța semantică a paginilor care îi urmează.

Afirmația că itemul *discreto* aparține *discursului* se justifică astfel în contextul capitolului, unde fiecare dintre cele două sensuri pe care le-am redat formează cîte o microizotopie, fiind, în plus, fiecare redat alternativ atît din perspectiva naratorului cît și a lui Don Quijote.

4. „despre aventura *porcească* pe care a avut-o Don Quijote (t.o.). Lexemul *cerdossa* (porcească) este folosit în contextul de față atît în sens propriu cît și figurat (unul dintre motivele pentru care am și plasat secvența în seria itemurilor *discursului)*. Ambele utilizări ale termenului se justifică în *povestirea* cuprinsă în capitolul al cărui titlu îl constituie microsecvența citată. Prima parte a capitolului — invazia porcilor — justifică clasarea semnului lingvistic în ambele registre stilistice, în timp ce a doua parte — atentatul mascaților asupra personajelor principale — motivează folosirea termenului la figurat. Amintim, ca o dovadă a coerenței interne a modelului și a consecvenței cu care acționează mecanismul, faptul că am semnalat o tehnică similară în secțiunea 4 — în raporturile dintre *meta-discurs* și *povestire.*

5. *păgînătatea de păpuși* (t.o.) este elementul *discursului* a cărui prezență intercalată în interiorul unei secvențe lungi aparținînd *meta-povestirii* (fapt menționat în secțiunea 3) redimensionează un întreg palier al modelului și pune în lumină o fațetă a acționării mecanismului a cărui prezență la baza modelului am postulat-o ca absolut necesară pentru ca modelul să funcționeze. Operativitatea mecanismului constă în primul rînd în concretizarea unor relații între elemente.

6. *prevenitor și fricos* (t.n.) Asistăm, în cazul de față (și, parțial, în următorul), la o acțiune inversată a mecanismului semnalat referitor la exemplul 3, în sensul că de această dată e vorba de suprapunerea în spațiul fragmentului care urmează (cuvîntarea hangiului) a semelor acestor doi termeni. După această precizare nu credem că trebuie să insistăm asupra faptului că, deși secante în zona periferică, sferele semantice ale celor două lexeme sînt în esență diferite, simbioza lor realizîndu-se în fragmentul ce redă cuvîntarea hangiului — fragment care va avea astfel statutul de text. Pentru acest „text" termenii *advertido y medroso* joacă rolul de nucleu semantic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

**7.** ***încîntat și îngîmfat*** (t.n.) Un comentariu al prezentului item trebuie să aibă la bază două remarci. Prima se referă la tehnica de construire a semnului pe care îl compun adverbele citate — care este asemănătoare celei semnalate la exemplul 6. Cea de-a doua vizează faptul că apropierea sferelor semantice ale celor doi termeni este mai mare decît în cazul precedent, motiv pentru care am și introdus în traducerea noastră o aliterație inexistentă în textul originar și care are rolul de a atenua contrastul dintre ei. Deoarece în secțiunea 1 ne-am referit la contextul maximal al acestui item (context reprezentat de paragraful final din care am și citat) și la rolul acestuia în roman, considerăm inutil să o mai facem acum.

8. *a da semnal* (din trompetă)
(din corn[ul care cheamă porcii])

Folosirea aceluiași predicat pentru a desemna o acțiune al cărei subiect e reprezentat alternativ de două lexeme, fiecare jucînd rolul de referent tipic al „lumii" în care este inclus, determină o relație de echivalență între „lumea romanului" și lumea imaginară a eroului, rezultat spre care tind și la care ajung și restul itemurilor aparținînd *discursului*.

*Reversul discursului sintetic*, a cărei prezență necesară o postulam într-una din secțiunile precedente, își găsește expresia semantică (tot intercalat în povestire — de care este extrem de greu de separat) în episodul înfățișat în capitolul LXII al părții a doua. Ne referim la faptul că, în timpul plimbării prin Barcelona, lui Don Quijote — agent de gradul II — i se pune o etichetă de către „lumea romanului", care apare în această unică instanță în postura de receptor de gradul III, egal din toate punctele de vedere lui Don Quijote în aceeași calitate. Pretenția la acest statut ne pare pe deplin justificată, întrucît rolul jucat aici de către „lumea romanului" este foarte complex. Primul fapt demn de menționat este acela că agentul cu acest nume se scindează în două : pe de o parte Don Antonio Morena, ca emițător, iar pe de altă parte trecătorii care citesc eticheta și decodează mesajul — în calitate de receptor ; Don Quijote, aflîndu-se în ipostaza singulară de a deveni, datorită acestui procedeu, un semn de tipul celor care aparțin *discursului* (vezi figura 5). Acest semn — personajul și eticheta lui — reprezintă mesajul la a cărui comunicare asistăm prin lipirea etichetei și citirea acesteia. (Evident că această circumstanță complică mult inventarul nivelelor și al agenților comunicării, care va fi efectuat în secțiunea următoare, drept care atunci vom face abstracție de ea. Așa încît specificăm acum că al treilea nivel al procesului de comunicare are două laturi :

| E : | R : | E : | R : |
|---|---|---|---|
| Narator ↔ Don Quijote | | „lumea romanului$_1$ ↔ „lumea romanului"$_2$ | |
| Mesaj : roman + receptarea romanului | | mesaj : Don Quijote + roman + receptarea romanului) | |
| (a) | | (b) | |

Relațiile dintre (a) și (b) sînt, așa cum s-a spus, foarte strînse, fiind vorba de fapt de două fețete ale aceluiași palier paradigmatic al procesului. Interrelaționarea lor prevede ca fiecare, într-un anumit moment sintag-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

matic abstract postulat de desfășurare a procesului să o subordoneze — incluzînd-o — pe cealaltă.

**8.** Prezenta secțiune este dedicată unei analize mai detaliate a procesului de compunere, descompunere și recompunere a romanului *Don Quijote* pe baza modelului descris pînă acum și unui inventar al agenților implicați în acest proces.

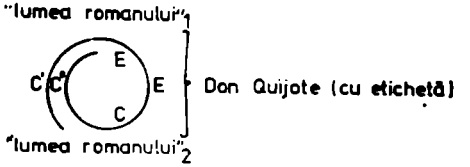



Fig. 5

Ne ocupăm pentru început de modul în care se realizează procesul de comunicare la primul său palier (unde, după cum s-a mai spus, mesajul codat de către „lumea romanului" este receptat de către Don Quijote).

Trecînd în revistă modelul romanului *Don Quijote* pe care l-am schițat pînă acum trebuie remarcată coordonata principală pe care se realizează codarea de către personajul central.

Ea se referă la o nouă descompunere a semnelor care se inscriu în cadrul *discursului analitic*. Această afirmație este determinată de faptul că Don Quijote nu percepe semnul (a cărui descriere am realizat-o cu ajutorul metasemioticii în secțiunea 5) ci realizează acest semn prin proiectarea pe semnul inițial a conținutului C', aparținînd lumii sale imaginare. De aceea, ceea ce percepe eroul este o caracteristică a obiectelor și a relațiilor în care intră acestea, care e atît de esențială și de generală încît devine abstractă. Codarea și decodarea în acest roman făcîndu-se programatic prin intermediul limbajului, vom explicita deci această etapă a procesului de decodare spunînd că Don Quijote surprinde acea caracteristică traductibilă prin denumirea cea mai generică a obiectelor și relațiilor; de exemplu:

— clădire
— proprietar
— femei
— instrumente muzicale
— agentul care cîntă la instrumente etc.

Aceasta presupune că personajul rupe caracteristica generală a obiectului (caracteristică care reprezintă ceea ce am numit expresia și conținutul semnului de bază) de conținutul C'' creat de metasemiotică" a „lumii romanului". Aceasta fiind singura acțiune întreprinsă de personaj, e ușor de înțeles acum de ce s-a preferat verbul „a lucra" în traducerea întreprinsă anterior (secțiunea 1) drept predicat caracteristic lui Don Quijote. Astfel ajunge receptorul Don Quijote să scindeze semnul transmis de „lumea romanului" și eliminînd conținutul conotativ C'', care nu există pentru el, să proiecteze pe expresia și conținutul generic rămas — care constituie baza comună a celor două metasemiotici — propriul său conținut C', descris de metasemiotică, conținut care, la rîndul său, nu există din

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

punctul de vedere al emiţătorului. Astfel încît, ceea ce *se comunică* de fapt pe parcursul întregii cărţi (la nivelul primului palier al procesului) sînt expresia şi conţinutul semnului de bază, motiv pentru care e şi improriu să afirmăm că are loc un proces de comunicare propriu-zis între „lumea romanului" şi Don Quijote la acest nivel. Procesul de comunicare real care se petrece aici e cel care îl are drept agent pe Don Quijote în calitate

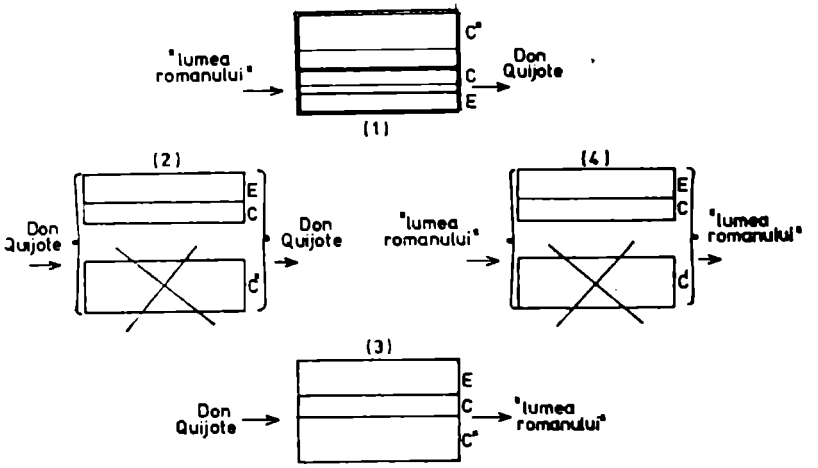



Fig. 6

de receptor al propriei sale codări (ceea ce antrenează o reacţie similară din partea „lumii romanului", obligată să-şi primească înapoi mesajul respins şi să-i servească fără voie drept receptor) (vezi fig. 6, care indică de asemenea posibilitatea de continuare la infinit a procesului) .

Am ales pentru exemplificarea practică a acestui mecanism şi a sectorului modelului pe care-l activează mai întîi conversaţia Don Quijote-Sancho din capitolul XI al părţii a doua, din care citäm :

„ — Stăpîne pe măgarul meu l-a luat dracul.

— Ce drac ?

— Al cu băşicile [saltimbancul], răspunse Sancho.

— Ţi-l scot eu înapoi, răspunse Don Quijote, să ştiu de bine că s-ar ascunde cu el în cele mai adînci şi întunecoase tainiţe ale iadului".

O instanţă similară apare în atît de des citatul capitol III al părţii întîi în dialogul Don Quijote — hangiu, pe marginea lexemelor *truchuela* ([= morun] propus de hangiu) — trucha ([= păstrăv], decodat de Don Quijote), complexitatea şi în acelaşi timp posibilitatea de a exista a procesului fiind marcată şi determinată de asemănarea fonetică a lexemelor. Decodarea discursului (redat la modul indirect de către narator) hangiului în cursul aceluiaşi capitol antrenează acelaşi proces, deoarece vorbitorul foloseşte (într-un context semantic şi referenţial diferit) aceiaşi termeni de care se folosise anterior şi receptorul său (cavaleri, isprăvi, vitejie, castel etc.). Modificarea contextului lingvistic rămîne însă neobservată de către

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Don Quijote, care realizează decodarea conform mecanismului descris mai sus.

În continuarea acestei secțiuni considerăm că e momentul să completăm afirmațiile oferite sub formă de postulate în secțiunea 1 și reluate în secțiunea 7, printr-o reinventariere a nivelelor procesului de comunicare realizat *în* și *prin* roman și a agenților acestui proces. (Cifrele romane ale tabelului sînt comune pentru gradul agentului și nivelul procesului).

*Tabelul nr. 1*

| Agent: | Emițător | Receptor |
|---|---|---|
| I | „Lumea romanului" | Don Quijote |
| II | Narator | Lector |
| III | Narator | Don Quijote |
| IV | Narator | Lector |

Semnalăm corespondența dintre numărul de elemente ale modelului și numărul de paliere ale procesului de comunicare. Vom relua deci tabelul indicînd în coloana pe care o introducem palierul la care operează fiecare dintre categoriile de limbaj analizate

*Tabelul nr. 2*

| E | R | Elementul modelului pe baza căruia se constituie mesajul |
|---|---|---|
| Lumea romanului | Don Quijote | Povestire |
| Narator | Lector | Metapovestire/ Metadiscurs |
| Narator | Don Quijote | |
| Narator | Lector | Discurs |

Specificăm că personajul Sancho Panza se integrează acestui model în calitate de variabilă. Această afirmație se bazează pe faptul că majoritatea replicilor sale sînt proverbe, adresate pe rînd fiecăruia dintre receptorii primelor trei nivele, caz în care rolul personajului va fi cel de emițător de grad corespunzător. În situația în care proverbele lui Sancho Panza se adresează „lumii romanului" sau naratorului (în primele sale două ipostaze), personajul devine receptor de gradul respectiv, a cărui reacție la mesaj este de ordin lingvistic, în conformitate cu esența procesului de comunicare în acest roman.

Precizăm de asemenea că în structura lineară a romanului ierarhia se transformă într-un raport de dominanță momentană — fiecare dintre

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

elementele modelului putîndu-le subordona, la un moment dat, pe celelalte, în funcție de perspectiva adoptată.

Concluziile care decurg din examinarea tabelului nr. 1 sînt următoarele:

*A.* În plan sintagmatic agenții din prima coloană au statut egal cu cei din a doua coloană.

— Don Quijote este egal, în prima ipostază, „lumii romanului" și, în a doua, naratorului.

— Lectorul este de fiecare dată egal naratorului.

*B.* În plan paradigmatic agenții cu număr de grad superior îi subordonează pe cei cu număr inferior, deci, cu necesitate și pe corespondenții din coloana complementară ai acestora din urmă.

— Naratorul este superior lui Don Quijote (în ambele sale ipostaze), lectorului (în calitate de receptor de gradul II) și „lumii romanului".

— Lectorul e superior lui Don Quijote, lui însuși și „lumii romanului".

— Don Quijote are statut superior unei anumite ipostaze a lectorului, precum și „lumii romanului".

*C.* Din punct de vedere statistic agenții cu număr mai mare de prezențe în tabel sînt superiori celor cu număr mai mic. Agenții prezenți de același număr de ori au statut egal.

— Naratorul este superior lui Don Quijote, lectorului și „lumii romanului".

— Don Quijote și lectorul au statut egal și sînt superiori „lumii romanului".

*Concluzii generale:*

Egalitatea de statut a grupurilor de agenți apare în tabel o singură dată (oricum s-ar face citirea acestuia), superioritatea naratorului asupra fiecăruia dintre ceilalți trei agenți participanți la procesul de comunicare apare marcată de două ori — de unde deducem faptul că dominația naratorului asupra celorlalți agenți este mai importantă în realizarea procesului comunicării decît egalitatea unora dintre agenți, care apare marcată a doua oară numai în sensul de dependență egală față de narator.

Superioritatea lectorului asupra „lumii romanului" apare și ea de două ori marcată, ca și cea a lui Don Quijote asupra aceluiași agent, situație de asemenea mai importantă pentru realizarea procesului de comunicare decît superioritatea lectorului asupra lui Don Quijote sau a lui Don Quijote asupra lectorului, ambele marcate o singură dată. Acest fapt întărește și el egalitatea în structura profundă a mesajului între Don Quijote și lector, și dependența ambilor de narator, supremația acestuia din urmă fiind marcată în acest mod indirect pentru a treia oară. Toate aceste remarci justifică de asemenea statutul de protagonist al lui Don Quijote.

**9.** S-a observat din descrierea modelului semiotic al romanului *Don Quijote* pe care am propus-o în paginile anterioare, faptul că, în realitate, acesta are două laturi:

A. *latura narativă*, ale cărei elemente sînt: ***povestirea***, ***metapovestirea***, ***metadiscursul*** și ***discursul;*** și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

B. *Latura semiotică propriu-zisă*, care cuprinde etapele, palierele și agenții implicați în procesul de comunicare care are la bază transmiterea și receptarea mesajului prin intermediul *categoriilor de limbaj* descrise de latura narativă a modelului și, cu deosebire, prin intermediul *discursului* (cu toate subunitățile sale). Acesta este singurul element al modelului care, așa cum s-a mai spus, are statut semiotic, realizînd astfel, atît teoretic cît și practic, legătura indisolubilă dintre cele două laturi, a căror analiză — corelația lor fiind extrem de strînsă — nu a putut fi întreprinsă strict separat, deși s-a avut în vedere acest deziderat pe parcursul acumulării succesive a materialului.

În încheierea tuturor acestor considerații (ale căror concluzii parțiale sau globale, împrăștiate pe parcursul expunerii, nu considerăm necesar să le reluăm), o remarcă ne pare imperios necesară, și anume aceea că, citit prin prisma acestui model, *Don Quijote* nu e un roman de acțiune, ci un roman *de limbaj*, toți factorii antrenați în procesul de comunicare (atît elementele interioare ale modelului, a căror sudare este din această pricină foarte strînsă, cît și semnul —, laturile căruia au fost, din același motiv, greu de separat teoretic, — și emiterea și recepetarea sa) fiind de natură lingvistică. Din această perspectivă considerăm că judecata axiologică determinată de o astfel de analiză a romanului este aceea că *Don Quijote* reușește în acest mod să distrugă referențialitatea literală pe care a creat-o și prin care ființează romanul, creînd o a doua referențialitate, cea a semnelor *discursului sintetic*.

Acest procedeu, care crează un efect similar celui asigurat în muzică de folosirea tehnicii contrapunctului, e de natură se determine atît modernitatea romanului lui Cervantes cît și o realizare de prim ordin a literaturii în general.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

# TOWARDS UNCOVERING THE DEEP STRUCTURE OF BENJY'S NARRATIVE IN FAULKNER'S NOVEL *"THE SOUND AND THE FURY"*

MĂDĂLINA ŞERBĂNESCU

Many critics have tried to grapple with the puzzling formlessness of Faulkner's novel, either by looking for hidden patterns or structures, or, to the contrary, by adducing arguments to prove that, what we are inclined to take as merely superficial incoherence, essentially pertains to Faulkner's deep-seated vision of the world[1]. Arthur Kinney[2] suggests that "Faulkner's formlessness serves the one purpose of finding « form »", that meaning in Faulkner's works derives from the tension between the reader's wish for form and the seamlessness and indeterminacy of the text. Maybe the closest approximation of the way in which his fictional world appears to the reader, at least on first-hand reading, is given by one of Faulkner's characters, Charles Bon, in "Absalom, Absalom !": it is a "jigsaw puzzle picture, the integers of it waiting, almost lurking, just beyond his reach, inextricable, jumbled, and unrecognizable, yet on the point of falling into pattern, which would reveal to him, all at once, like a flash of lightning, the meaning of his whole life".

Faulkner's characters are almost invariably bound to fail in their quest for meaning. While sharing much of the heroes' bewilderment, the reader is nevertheless meant to be more successful in this quest. In reconstructing, that is in fusing together what seemed to be discrete pieces of a disjoined world, along lines which Faulkner has almost imperceptibly intimated to him, the reader is to have the revelation of the pieces falling into a pattern. Thus form is meant to eventually emerge in the constitutive consciousness of the reader ; the Joycean epiphany, as the revelation of the essence of the world as a wholeness, has been transferred from the protagonist of the novel to the reader.

However, it should be added that this theory on the generation of meaning in Faulkner's novels does not explain away the indeterminacy and ambiguity essential to the Faulknerian structure, and which oblige the reader to relativize the meaning he has so painstakingly acquired. The reader is to admit that his solution is only one among other equally possible interpretations. One could argue that at the core of Faulkner's style as vision lies the idea of the coexistence of several similar or contradictory, possible alternatives.

---

[1] W. J. Slatoff, *W. Faulkner. The Quest for Failure*. Cornell University Press, 1960.
[2] A. Kinney, *Faulkner's Narrative Poetics. Style as Vision*.

*Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 353—358, Bucureşti, 1981.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

*

Benjy's narrative in the novel "The Sound and the Fury" is one of the most quoted passages of "surface-structure" incoherence.

A possible approach to the determination of its underlying coherence would be to look upon the text as a sequence of worlds, whose relevant relations to each other can be uncovered at the level of "deep-structure".

In employing the term "world" we depend heavily on the definition of "possible worlds" provided by modal logics, namely the (possible) world is a partial description of a (possible) state of affairs or course of events; the (possible) worlds function within a larger system, called a "modal set".

Benjy's narrative can be considered as the modal set $\Omega$, which in its turn is part of a larger system W of the fictional world of the novel as a whole. The modal set $\Omega$ includes two types of worlds: (A) and (B) worlds; the first type (A) refers to events or state of affairs placed in the "present", i.e. at the time of narration, April 7 1928. The worlds of the latter type (B) are located in the past, i.e. previous to the above date. Therefore, Benjy's narrative can be represented in form of the following logical expression:

$$A_{1-19}, B_{1-24} \in \Omega \in W.$$

The distinction between the worlds of different types is formally marked by the author himself, who consistently changes the type of letters as the narrative moves from one world to another. The graphic division of the text into discrete passages allows for an easy classification and numeration of worlds according to the above-mentioned formula.

At surface-structure level the passage from one type of world to another can be accounted for in psychological terms, as has become traditional with the criticism dealing with stream-of-consciousness novels. An object or a fact, or, as it is more frequently the case with Faulkner, the linguistic description in the mind of the perceiver, of an object or fact in the real world, triggers off memories of the past. The memories are presented most objectively and dramatically as samples of past life, or to putit in our terminology, they are presented as (B) worlds of the past. It is worth noting that Benjy's consciousness has but little altered the objective content of these memories.

Perhaps it would not be far-fetched to compare Benjy's narrative to an unusual montage, in which shots of present and past moments have been juxtaposed. The techniques and devices of a camera-man seem to be better suited to Benjy, who is inarticulate, than the methods of a traditional narrator. The perspective adopted in taking various shots, the resulting cinematic effects, are expressive of Benjy's attitudes and emotional states (take for example the disrupted, confused world where no physical law seems to hold any longer and which is suggestive of Benjy's almost paroxistic suffering); the structure of the montage, on the other hand, conveys the meaning of his story.

Some time descriptions of objects or facts in a given (B) world, can further trigger off the actualization of another (B) world, the passage from one world to the other being extremely smooth. For example, in ($B_5$),

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

which refers to Caddy's wedding, Benjy gets too drunk to be able to stand on his own feet and has to be carried by Versh and Quentin; "I went with them, up the bright hill". The next sentence in the text sounds like the logical follow-up of the previous action: "At the top of the hill, Versh put me down". The two events, however, are well removed in time and belong to different worlds. The latter event is included in world ($B_4$) describing the afternoon which the Compson brothers spent by the branch, on the day of Damuddy's funeral, early in their childhood. The passage from one world to the other relies on the identity of place and participants, who are performing similar gestures, i.e. are enacting similar roles. The two worlds seem to merge into one another.

The identity of place and participants calls for more elaboration. The terms denoting the place (the hill) and the participants (Versh, I, the narrator) involved in the two actions, have one intension and two extensions in different worlds. The narrator seems to have traced the necessary "world-lines" (i.e. the lines connecting identical individuals across different worlds) between the extensions of the respective terms, thus assuring the reader that they refer to unique, well-identified individuals (Versh, I — the narrator) or objects (the hill). World-lines are not-always easy to recover in Benjy's narrative, and considerable confusion can be caused by such terms as "Quentin", which seem to have several different extensions in the various worlds:

$Quentin_1$ = Caddy's elder brother in ($B_4$) is of school-age;

$Quentin_2$ = the person who hits T.P. in ($B_5$) is called "master Quentin" by Versh and T.P.;

$Quentin_3$ = the baby in ($B_3$);

$Quentin_4$ = a dead person in ($B_3$), note that two different persons appear under the same term, in the same world ($B_3$);

$Quentin_5$ = a young lady living with the Compsons, also referred to as Mrs. Compsons's niece, appears in many (A) worlds and runs away by the window in ($A_{19}$).

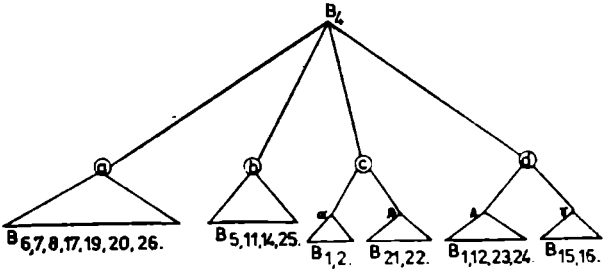
It is left to the reader to trace the respective "world-lines" and establish the identity of the various individuals mentioned in the text. The reader cannot obtain all the necessary information from Benjy's narrative and therefore he is not in a position to perform this identification work until later in the novel, after having gone through Quentin's and Jason's narrative.

Not only individuals are characterized by a high degree of indeterminacy, but so are all the (B) worlds in Benjy's narrative. Whereas the (A) worlds make up a well specified chronological sequence: they extend over the duration of one day (cf. J. Joyce and V. Woolf), which is specified as a definite temporal locus: April 8, 1929, they are located within this sequence by means of overt markers, such as lunch and dinner time, the (B) worlds are not ordered by any objective, external principles, they follow impulses and emotions. As Sartre put it: "the order of the past is the order of the heart". Furthermore, no association with an external definite temporal locus is made, temporal references are exclusively internal, i.e. one event is determined in relation to another event. The reader, however, lacks the knowledge necessary to locate the event functioning as

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

term of reference, and is consequently altogether mystified. The gap between the presuppositions held by the narrator on the one hand any by the reader on the other, makes communication between them difficult. As it is the case with information identifying individuals, it is only after having read the whole novel that the reader is able to recover the missing information and to fully understand the meaning of previous episodes. The aim the technique employed by Faulkner and which has been labelled "the method of withheld meaning", is to keep form unfinished, suspended in discrete parts, unknown, until the dropping into place of the last stone in the puzzle.

Upon a retrospective view, the reader can detect an interesting pattern which the (B) worlds form both in interaction with and independently of the (A) worlds. The pattern can be represented in the form of a tree, similar to the representations of linguistic structures.




$B_4$ = label : *Damuddy's death*

a — theme : *unnatural events in the Compson family* (the change of Benjy's name, Caddy's separation from her daughter, the curse on the family)

b = theme : *Caddy's corruption*
(her use of perfume, the flirt with Charles, the first sexual experince her wedding)

c = theme : *corruption in the family* : α— Uncle Maury's affair
β— Mother's permanent sickness

d = theme : *Benjy's tragedy* : Δ — comfort and equilibrium in Caddy's presence

γ = Benjy waiting for Caddy to come back

The world ($B_4$) was first placed at the head of the tree on quantitative and formal grounds : in comparison with the other worlds, it is allotted the largest space in the text, it includes twelve passages which are spread all over the narrative. Furthermore, ($B_4$) intersects almost all the other worlds of the past and quite a few of the (A) worlds. As a result of this distribution in the text, ($B_4$) can be said to range over the entire text.

In the above representation, ($B_4$) has been assigned the label "Damuddy's death", which refers to the most significant event in this world. The labels given to the other worlds are not particularly relevant to the

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

present analysis, what seemed to be more significant was the semantic relations that could be established between the themes around which the other worlds are grouped and the meaning encapsulated in the label of ($B_4$). It is not difficult to place the themes pinpointed in the above representation into a picture of decay, confusion, corruption and suffering caused by the loss of the beloved one. On the other hand, the essence of this picture seems to be contained in the symbolic significance of "Damuddy's death" in ($B_4$). Not until the worlds occurring in the branches of the tree are viewed within the context of death and decay circumscribed by ($B_4$), do they acquire full relevance in the text. In the same vein, the apparently trifling incidents in ($B_4$) are placed in proper perspective and are capable of engendering symbolic significance only on condition that ($B_4$) be accorded the superior status of head of the tree. Consequently, the points of juncture between ($B_4$) and the various worlds it intersects, mark a process of transfer of connotations and of semantic enrichment.

In the interaction between immediate experience in the present (the (A) worlds) and the memory of the past (the (B) worlds), the latter seems to furnish possible alternatives to the present.[3] The complex and ambiguous relationship between past and present, indicating both gap and fusion and which has been extensively dealt with by Faulkner's critics, could also be explained in terms of the logical relation of alternativeness[4]. Take for example the worlds ($B_4$) and ($A_{19}$), juxtaposed at the end of Benjy's narrative. ($A_{19}$) describes Quentin II's elopement by the window. In a passage in ($B_4$), Caddy, confronted with the possibility of being punished for having got her dress wet, says the following sentence: "I don't care. I'll run away...I'll run away and never come back". The proposition "run away (Caddy)", contained in the above sentence, describes a possible course of events that may take place in the future, in other words, it describes a possible world to the actual world ($B_4$). As a sentence uttered in ($B_4$), the proposition can be expressed as follows:

if $Mp \in B_4 \in \Omega$

then there is in $\Omega$ at least one alternative world (A) to ($B_4$), such that $p \in A$.

In the above formula, M is the marker of possibility and p stands for "run away (Caddy)". Granted the substitutability of Caddy and Quentin II (the latter is Caddy's daughter and can be individuated against the same pattern of behaviour as her mother), we can state that ($A_{19}$) is the alternative world (A) to ($B_4$) such that $p \in A_{19}$; that is Quentin's running away is the materialization of the possibility expressed in ($B_4$). Consequently ($B_4$) and ($A_{19}$) are alternative possible worlds.

Further inferences on the relation between the worlds juxtaposed can be drawn by taking into account the special function ($B_4$) discharges as well as the position of the two worlds at the extremes of the temporal span covered by the narrative. In this context, the event in ($B_4$)

---

[3] Sartre considered that in "The Sound and the Fury", "the past is the unconscious mind of the present". See his article in: Hoffman, F. (ed.) "*W. Faulkner. Three Decades of Criticism*, Michigan, 1960.

[4] For more detailed information on alternativeness and alternative possible worlds see: J. Hintikka *Models for Modalities. Selected Articles*, D. Reidel Publishing Company, Dodrecht, Holland, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

are not only symbolic of the decline of the Compson family, but they also mark the beginning of the process of decay. In Benjy's vision the completion of this process is reached with Quentin II's elopement. Therefore, by raising the relation of alternativeness of the above worlds to the level of the meaning of the entire narrative, we discover that the end of the narrative is contained in its beginning, in the form of a possibility.

The function discharged by ($B_4$) of foreshadowing the future development of the narrative can also be explained in terms of a well established technique in modern fiction, called "la mise en abime". It is a fact that in Faulkner's novels every passage correlates to other passages in the same chapter or in other parts of the respective work; moreover, every chapter contains in itself the whole book, in a way analogous with a synecdoche. Consequently, it would not be erroneous to consider ($B_4$) the "mise en abime" not only of Benjy's narrative, but of the entire novel as well. Many of the major themes, motifs and confrontations in the novel occur in an embryonic form in ($B_4$). To trace their development throughout the four narratives would mean to uncover the semantic deep-structure of the entire novel and to demonstrate its internal coherence. Such an undertaking, however, would go beyond the scope of the present analysis.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

# PENTRU O RETORICĂ A LIMBAJULUI POETIC : METAFORA

CĂLIN MIHĂILESCU

**0.** Acest articol reprezintă prima parte a unei încercări mai ample, aceea de a construi o retorică pornind din perspectiva unității celei mai largi -- textul. Rîndurile de mai jos rezumă opiniile retoricilor existente în ceea ce privește metafora și nu trebuie să ne așteptăm ca aceste rînduri să reprezinte o teorie, ci doar respingerea unor teorii.

**0.1.** Pornind de la dihotomia saussureană dintre 'langue' și 'parole' științele moderne ale limbajului (mai ales stilistica și poetica) disting serii de intermediari între sistemul limbii și procesele vorbirii, numite fie subcoduri (Hjemslev), fie stiluri funcționale, fie limbaje (I. Coteanu). Vom utiliza termenul de limbaj al limbii naturale ($L \in LN$), concept ce semnifică folosirea limbii într-un context pragmatic sistematizat. Vor exista astfel, pentru majoritatea LN, un limbaj politic, unul științific... și unul poetic. Orice 'parole' este manifestare a unui $L \in LN$). Limbajul poetic (LP) se diferențiază de celelalte L în primul rînd prin faptul că funcția centrală îndeplinită de textele construite pe baza lui este cea de a crea lumi imaginare. În al doilea rînd, LP nu cunoaște tabuuri lingvistice precum celelalte L, în sensul că prezintă cea mai mare permisivitate în selecționarea termenilor existenți în LN.

LP nu poate beneficia de un dicționar, pentru motive clar înfățișate mai jos (dicționarul LP ar fi antologia tuturor textelor literare scrise/transmise oral), dar poate beneficia de o gramatică, și credem că această gramatică este necesară. La construirea acestei gramatici trebuie să participe atît poetica modernă, cît și retorica și stilistica (v. § 0.5.).

Pentru a construi o asemenea gramatică, demersul va trebui să fie mult mai larg, el fiind corelat cu un demers semantic și cu unul pragmatic.

Conceptul fundamental corelativ unui astfel de mod de a concepe gramatica LP este cel de 'text'.

**0.2.** Definițiile date conceptului de 'text'(T) se pot împărți în două categorii foarte generale : prima consideră textul ca pe un concept empiric.

Una din definițiile cele mai simple este cea a lui Halliday & Hasan : „Textul este orice pasaj, vorbit sau scris, de orice lungime, care formează un întreg semnificant".

*Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 359—376, București, 1981.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cea de-a doua categorie consideră textul ca pe o noțiune teoretică și definiția cea mai acceptabilă este cea a lui van Dijk (1977, p. 3.):

„Textul este un construct teoretic subîntinzînd ceea ce în mod uzual este numit discurs".

Optăm pentru această din urmă definiție și, ca atare, vom considera discursul ca o manifestare empirică, reală.

Textul (T) și discursul (D) stau într-o poziție analogă cu cea existentă între structura de adîncime și cea de suprafață din gramatica generativ-transformațională.

**0.3.** Textul este acel concept central al comunicării care, din punctul de vedere al descrierii fenomenelor reale, nu coexistă cu fraza sau cu propoziția. Aceste două concepte reprezintă decupaje lingvistice ale comunicării care, idealizînd contextul, idealizează relațiile lingvistice.

Pentru teoria textului, o definiție ca „textul este un șir de fraze ordonate" este doar o definiție-auxiliară și nu una definitivă. Cu acest titlu vom păstra noțiunile lingvistice, adăugîndu-le termenii de contexte:

(i) contexte lingvistice

(ii) contexte non-lingvistice, compuse din elemente pragmatice (psihologice, sociologice, ideologice)

(iii) intertextualități, care reprezintă o categorie de contexte aparte, la intersecția (i) și (ii).

TP este pus sub semnul unui context pragmatic specific, manifestat, în primul rînd, prin atitudinea autorului față de discursul său. Dacă pentru majoritatea textelor denotative, atitudinea principală este cea de simplă asertare, pentru TP putem spune că orice DP este precedat, în mod tacit de o formulă ca „Eu (autorul) (mă) imaginez (pe mine într-o) lume în care... DP".

O astfel de formulă necesită explicarea termenului de 'a imagina'.

**0.4.** Sînt TP acele construcții abstracte ce subîntind DP care au drept cod LP.

**0.5.** În funcție de aceste observații, putem face următoarele rectificări terminologice, care echivalează cu o sistematizare:

**0.5.1.** Poetica este știința legilor generale ale LP. Este posibilă cîte o poetică pentru fiecare $L \in LN$, după cum este posibilă și o poetică generală a unui L sau poetici parțiale ale acelui L.

**0.5.2.** Retorica este știința ce studiază ansamblul regulilor de formare a unui D într-un L dat.

**0.5.3.** Stilistica este știința ce se ocupă cu descrierea și interpretarea stilurilor (stil = mod particular și definit de acțiune cu regulile retorice).

**0.6.** Putem privi retorica relativ la poetică și stilistica relativ la retorică în mod analog, și anume incluse ca subclase în clasele lor supraordonate. Dar putem să le privim și ca pe niște discipline relativ autonome. Acest lucru nu este, însă, decît o opțiune terminologică și nu una de esență, pentru că este evident că cele trei discipline sînt interdepen-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dente într-un grad foarte înalt. Poetica este disciplina cu domeniul cel mai abstract, în timp ce domeniul stilisticii este cel mai concret (discursurile ca atare). A introduce cele trei discipline ale poeziei într-o disciplină mai generală ca semiotica sau teoria textului este iarăși o opțiune de formă.

**0.7.** În această schematizare nu intră noțiunile de critică, istorie și teorie literară. Acestea formează o serie terminologică independentă dar care corespunde trihotomiei noastre astfel: critica și istoria literară corespund diverselor stilistici (ale unui D, ale unui set de D, ale D unui autor, unei epoci, curent, etc.), în timp ce teoria literară este analogă poeticii și retoricii. Fiind mai puțin formalizată, seria 'critică, istorie, teorie literară' nu ne interesează și, ca atare, nu va intra în discuția ce urmează.

**1.0.** Întrucît retorica definește regulile de producere a D, metafora va aparține retoricii, căci ea este (într-o definiție de lucru) un procedeu, deci manifestarea „tehnică" a unei reguli. Metafora nu poate aparține poeticii (care ar putea studia, cel mult, un principiu metaforic al LP) și nici stilisticii (care studiază funcționarea metaforelor — definite de retorică — în D particulare.

**1.1.** Vom analiza direcțiile principale către care s-au orientat definițiile date de retoricieni metaforei.

Istoria retoricii a cunoscut un hiatus de mai bine de un secol (1827, ultima lucrare a lui Fontanier, și 1936, *Filosofia retoricii* a lui I. A. Richards), hiatus impus de caracteristicile esteticilor acestui secol.

Retorica franceză clasică devenise normativă, ea impunînd modele de a scrie DP, ceea ce este contrar aspirațiilor către originalitate a unor doctrine ca romantismul, simbolismul, avangarda etc.

În timp ce vechile retorici franceze (René Bary, Bernard Lamy, Domairon, Dumarsais, Fontanier) deveniseră retorici restrînse (G. Genette) la studierea doar a figurilor LP, Richards propune o viziune asemănătoare celei a antichității clasice. Pentru el, retorica este „un studiu al neînțelegerii (în comunicare, *n.n.*) și al remediilor sale" (Richards, 1936, p. 23).

Pentru Chaïm Perelman, retorica va fi o teorie a D argumentative, de orice fel ar fi acestea. Această definiție foarte largă ni se pare extrem de adecvată proiectului general pe care și-l propun științele contemporane ale limbajului, și anume acela de a elucida statutul specific al L și al tipurilor de D sau T.

**1.2.** Metafora este definită în funcție de amplitudinea pe care o are retorica respectivă, adică de mărimea domeniului faptelor pe care le ia în considerare.

Există trei direcții fundamentale în care se încadrează teoriile metaforei, astfel:

**1.2.1.** Teoriile „substituționiste".

Acestea sînt cel mai pregnant reprezentate de Aristotel, Quintilian și Fontanier.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

**1.2.1.1.** (Aristotel, *Poetica*, 1457, b).

„Metafora e trecerea asupra unui obiect a unui nume care arată alt obiect, trecere fie de la gen la specie, fie de la specie la gen, fie după un raport de analogie".

Exemplele pe care le dă Aristotel sînt următoarele:

(i) gen-specie: „iată, corabia mea stă pe loc", deoarece 'a fi ancorat' e unul din felurile de a sta.

(ii) specie-gen: „Ulise a săvîrșit mii de fapte frumoase", căci 'mii' înseamnă și 'multe'.

(iii) specie-specie: „secătuindu-i viața cu sabia lui de bronz" sau „tăind cu bronzul nepieritor..." (aici se înțelege tăind apa cu o cupă de bronz") „fiindcă aici a secătui" înseamnă „a tăia" și „a tăia" înseamnă „a secătui"; și amîndouă au înțelesul de a lua ceva

(iv) prin raport de analogie (termenul al doilea stă față de primul cum stă al patrulea față de al treilea; astfel poetul va putea întrebuința pe al doilea în loc de al patrulea și pe al patrulea în loc de al doilea); între 'cupă' și 'Dionysos' este același raport ca între 'scut' și 'Ares'; poetul va spune deci despre cupă că e 'scutul lui Dionysos' și despre scut că e 'cupa lui Ares'.

**1.2.1.2.** (Quintilian, *Institutio Oratoria*, VIII, 6, 1—19).

„Tropul este mutarea iscusită a unui cuvînt sau a unei expresii din înțelesul său propriu în alt înțeles (...) în general, metafora este o asemănare prescurtată. Deosebirea constă în faptul că în asemănare se face comparația cu obiectul pe care voim să-l exprimăm, pe cînd metafora constă în punerea termenului de comparație în locul numelui lucrului însuși. Fac o comparație cînd spun despre un om că s-a purtat ca un leu; e o metaforă cînd zic despre un om: „E un leu".

**1.2.1.3.** (Pierre Fontanier, 1977, p. 78—79).

„Tropii prin asemănare constau în a prezenta o idee sub semnul altei idei mai izbitoare sau mai cunoscute, care dealtfel nu se leagă de prima decît printr-o anumită conformitate sau analogie. Ca gen, tipul acesta de tropi se reduc (sic) la unul singur, *metafora* (...)".

Pentru Fontanier, categoriile susceptibile de a fi întrebuințate metaforic, ca figură, sînt substantivul, adjectivul, participiul, verbul și, mult mai rar, adverbul.

**1.2.1.4.** Teoriile substituționiste au fost considerate ca valabile pînă în secolul nostru. Ele nu au putut fi contrazise cu argumente din cauza slabei dezvoltări a disciplinelor limbajului, a lingvisticii mai ales.

Aceste teorii idealizează contextul de apariție a figurii, ceea ce înseamnă că principiul sintagmatic este redus la minimum iar existența textului nu este necesară.

Observăm apoi că exemplele alese de Aristotel nu sînt propriu-zis metafore (din punctul de vedere modern), ci metafore „împietrite" sau simboluri culturale, deja ratificate de uzul lingvistic. Pentru astfel de termeni, reprezentarea semantică nu pune marile probleme de ambiguitate pe care le găsim în cazul metaforei propriu-zise.

Este evident că în fața unei metafore ca (1) (...) seară răzvrătită (...) teoriile substituționiste rămîn neputincioase.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

**1.2.2.** Teoriile „modificării semantice"

Cea mai cunoscută dintre acestea este cea expusă de *Retorica generală* a Grupului $\mu$ (în continuare „Dubois & al. ").

Beneficiind de rezultatele obținute de lingvistica și poetica modernă, această teorie reprezintă, dacă nu o „schimbare de paradigmă" epistemologică, cel puțin un progres de care trebuie să ținem seama.

Definiția acestei teorii asupra metaforei este „...metafora nu e propriu-zis o substituire de sens, ci o modificare a conținutului semantic al unui termen" (Dubois & al., 1974, p. 155).

În terminologia acestei retorici, figurile sînt numite metabole (concept ce denotă „orice schimbare a unui aspect oarecare al limbajului", *op. cit.*, p. 27), metafora fiind „repartizată" în compartimentul metasememelor), adică al vechilor „figuri de sens".

Metasememele sînt simple (sinecdoca) și complexe (metafora și metonimia), care sînt construite prin aplicarea consecutivă a două sinecdoce diferite.

Teoria semantică pe care o dezvoltă *„Retorica generală* conține două moduri de analiză a cuvintelor :

(i) un tip semantic : pentru acest tip de compoziție, cuvîntul 'copac' subîntinde subclasele logice 'mesteacăn', 'fag', 'frasin' etc.

(ii) un tip referențial : pentru care 'copac' este compus din 'rădăcină', 'tulpină (trunchi)', 'frunze' etc.

Raporturile dintre termeni (cuvinte) pot fi de particularizare (P) sau de generalizare (G). Combinînd cele două criterii, vor exista patru tipuri de sinecdoce posibile.

Iată schema generală a procesului de formare a metaforelor prin aplicarea a două sinecdoce *(op. cit.*, p. 160) :

| Schema generală | D (I) A |
|---|---|
| Sig. G + Sin. P<br>Tip Σ (met. posibilă) | flexibil<br>mesteacăn fată |
| Sin. G + Sin. P.<br>Tip Π (met. imposibilă) | om<br>mînă cap |
| Sin. P + Sin. G.<br>Tip Σ (met. imposibilă) | verde flexibil<br>mesteacăn |
| Sin. P + Sin. G<br>Tip Π (met. posibilă) | corabie văduvă<br>pînză |

Observații : modurile ε și π sînt aleatorii în raport cu o dihotomie universală cum ar fi cea carnapiană dintre intensiune și extensiune logică.

(ii) Retorica aceasta idealizează, în linia tradițională orice tip de context. Or, este evident că semantica nu poate fi decît în mod fals o lexicologie ; va trebui să vorbim de o semantico-sintaxă asociată pragmaticii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din observaţiile (i) şi (ii) rezultă că teoria semantică subiacentă acestei retorici nu satisface nici cerinţele unei semantici pure (cf. Carnap), întrucît operează cu o dihotomie non-universală, nici pe cel ale unei semantici descriptive, întrucît nu există cuvinte singure, în mod natural.

Din punctul nostru de vedere, unitatea minimală şi structurată a semanticii este sintagma (şi predicaţia cu un singur argument); cuvintele nu au o structură semantică internă, ci doar o ierarhie informală de seme.

Reducînd semantica la lexicologie, retoricienii de la Liège anulează necesitatea textului ca mediu de existenţă a metaforei, deşi recunoscuseră teoretic această necesitate. Din mai multe puncte de vedere, această teorie dovedeşte mari inconvenienţe în ceea ce priveşte acordul dintre propoziţiile teoretice şi aplicarea lor practică.

„Din punct de vedere formal, metafora e o sintagmă în care apar în mod contradictoriu identitatea a doi semnificanţi şi nonidentitatea a doi semnificaţi corespunzători (...) Această sfidare a raţiunii lingvistice provoacă la cititor un demers de reducere, prin care va căuta să valideze identitatea (...) Reducerea metaforică se încheie atunci cînd cititorul a descoperit cel de-al treilea termen, virtual, punte de legătură între cei doi" (Dubois & al., pp. 155—156).

Acestei afirmaţii care încearcă să introducă un factor pragmatic în procesul metaforic i se pot aduce două obiecţii.

În primul rînd că între un termen şi un termen presupus găsirea termenului (semului) comun este o etapă intermediară şi nu un punct final, ceea ce este cu totul în firea lucrurilor; iar în al doilea rînd, dacă acceptăm corespondenţa dintre termeni, schema comunicării va fi:

termen propriu → termen figurat (autorul)
termen figurat → termen propriu (lectorul).

Acest proces, interpretat cu termenii numitei teorii ar falsifica adevăratele experienţe poetice. Dacă însă vom înlocui termenii folosiţi, adică sens figurat = reprezentare semantică primă şi sens propriu = reprezentare semantică secundă, schema se apropie de realitatea producerii şi receptării expresiilor deviante, cum este şi metafora. Această a doua observaţie s-ar referi deci doar la o confuzie terminologică şi nu la o chestiune de fond.

**1.2.2.1.** „Axioma semului comun", după cum am putea numi acest fel de a demonstra tipul de construire şi interpretare a metaforei este justificată, în retorica de la Liège, de conceptul de 'grad zero'.

Într-o definiţie intuitivă, gradul zero ar aparţine „acelui discurs pentru care „o pisică este o pisică" *(op. cit.*, p. 44), discurs caracterizat prin univocitate, „redus la semele sale esenţiale, adică la semele pe care nu le putem suprima fără a anula dintr-o dată semnificaţia generală a discursului" (p. 45). Gradul zero este fixat în afara limbajului.

Această concepţie, care defineşte LP strict prin caracteristicile altor $L \in LN$ o putem numi „logocentristă" şi ea este, dacă nu ostilă, cel puţin dăunătoare poeziei.

„Axiomei semului comun" i se poate astfel dovedi incapacitatea explicativă. Să considerăm exemplele:

(1) Am găsit cheia problemei
(2) M-am lovit de piciorul mesei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În exemplul (1) 'cheie' este un termen sinonim cu 'soluție', pentru orice vorbitor al limbii române, expresiile

(1)Am găsit cheia problemei

și

1'). Am găsit soluția problemei, fiind sinonime.

Să admitem că, din punct de vedere istoric, primul termen asociat celui de 'problemă' a fost 'soluție' și că abia mai tîrziu 'cheie' a fost utilizată cu această valoare.

Observăm însă că între 'cheie' și 'soluție' nu există nici un sem comun, deși ele participă la un același cîmp semantic în care 'a rezolva' și 'a deschide' coexistă, ele putînd fi echivalate prin propoziții ca :

(1a) Pentru a rezolva o problemă avem nevoie de o soluție

(1b) Pentru a deschide o ușă avem nevoie de o cheie

(1c) După cum 'cheie' stă în raport cu 'a deschide', tot astfel 'soluție' stă în raport cu 'a rezolva' (ceea ce este similar celui de-al patrulea tip, analogic, din teoria aristotelică).

Observăm că analogia este suficientă pentru a se efectua un transfer metaforic, dar pentru ca analogia să poată fi ratificată de uz (ca în cazul metaforelor „împietrite"), ea trebuie interpretată ca sinonimie. Conceptul de 'sem comun' se dovedește inoperant în cazul metaforelor, fie ele și improprii; el trebuie înlocuit cu cel de 'cîmp semantic' sau 'domeniu de transfer' (cf. 'ground' din terminologia lui I. A. Richards).

În exemplul (2) avem de-a face cu o „metaforă" asemănătoare celei de la (1), numai că 'picior', în contextul [———-masă] nu are nici un sinonim în (cel puțin) limba română actuală.

Să presupunem că, într-o fază mai îndepărtată a evoluției limbii române a existat un termen „propriu" care denumea acest obiect, termen pe care îl notăm cu 'x'.

Condițiile pentru care 'picior' a fost echivalat cu 'x' sînt reprezentate de propozițiile :

(2a) Unele ființe au picioare

(2b) Masele au 'x'

(2c) Atît 'picioarele', cît și 'x' sînt părți ale unei întreg, îndeplinesc unele funcții asemănătoare (ex : susținere etc.) și au o formă asemănătoare.

(2d) Deci avem motive pentru a echivala termenii 'picior' și 'x'. Faptul că termenul 'x' a dispărut din limbă (dacă el a existat) nu ne interesează. Putem foarte bine să ne imaginăm că limba nu ar avea, pentru situația înfățișată la (1), decît termenul 'cheie'. Importantă nu este prezența unui termen analog (deci încă metaforic) sau sinonim (deci metaforă lingvistică sau „împietrită"), ci capacitatea (vorbitorului unei) limbi (i) de a crea astfel de relații metaforice relative doar la *reprezentări semantice slab susținute formal* și nu la cuvinte preexistente în limbă. Vom vedea că acest principiu este fundamental pentru a explica acea capacitate a TP de a crea lumi imaginare.

**1.2.3.** Cea de-a treia direcție în care se grupează definițiile metaforei poate fi numită a „teoriilor contextualiste", sau „retorica pragmatică".

Direcția e compusă, de o parte, de cercetările inițiate de Richards și continuate de cercetători ca M. Black, Monroe Beardsley, Paul Ricoeur), pe de cealaltă, de cercetările moderne, ale ultimelor două decenii, din dome-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

niul gramaticii transformaţionale (Chomsky, J. Katz, U. Weinreich, Baumgärtner, van Dijk) şi al pragmaticii (J. L. Austin, H. P. Grice, Ted Cohen).

**1.2.3.1.** Perspectiva generativ-transformaţională dă naştere unei gramatici a LN şi nu numai a unora dintre $L \in LN$. (termenii de 'gramatică' şi teorie semantică sînt aici tacit asociaţi).

Ca atare, o asemenea gramatică va trebui să explice structurile tuturor enunţurilor şi nu numai ale unora dintre ele.

Definiţia aceasta empirică nu pune nici o problemă pînă în momentul în care înregistrăm exemple ca :

(3) Piroţii carulează elatic

(4) Cine n-au trecutului văzută-i fără poate ;

în timp ce (3) conţine indici sintactici, dar termenii lexicali nu aparţin limbii române, (4) conţine cuvinte „bine formate" dar nu respectă relaţiile sintactice.

Ca atare, (3) şi (4) nu vor putea fi calificate drept „enunţuri", deci gramatica nu se va ocupa de ele.

Chomsky consideră că gramatica se ocupă doar cu „propoziţiile bine formate, cele deviante neintrînd în zona de interes a gramaticii" şi fiind calificate, în bloc, cu termenul de „expresii deviante".

În aceeaşi linie se situează şi cercetările unor Ziff sau Katz. Această procedură este, evident, de nuanţă neopozitivistă carnapiană. Spre deosebire de aceştia, Uriel Weinreich (1966, p. 471) afirmă că „o teorie semantică este de interes marginal dacă e incapabilă să se ocupe de uzurile poetice ale limbii şi, mai general, de devierea interpretabilă".

Astfel încît Weinreich va propune o gramatică din care expresiile deviante interpretabile să facă parte în mod direct.

Deci această gramatică generează enunţuri interpretabile, ceea ce reprezintă o categorie mult mai largă decît aşa-numitele enunţuri bine formate din teoria chomskyană. Un termen central al teoriei sale este cel de, de 'lectură ad-hoc'. Dacă unui calculator îi dăm expresia :

(5) O casă roşie apare de două ori, trăsătura [+timp] a lui 'a avea loc' e atribuită lui 'casă' şi atunci calculatorul va citi ad-hoc pe 'casă' ca pe componentul unui eveniment, de exemplu 'perceperea unei case'.

Pentru Weinreich, în interpretarea unei astfel de expresii are loc un transfer al *trăsăturii dominante* (s.n.)

„Trăsăturile inerente funcţionează ca grad al unui domeniu asupra căruia trăsăturile de transfer efectuează o variaţie" *(op. cit.*, p. 462).

Teoria lui Weinreich reprezintă un important salt înainte în aprecierea faptelor de limbaj în complexitatea lor, deşi, la un punct, este o teorie informală (Weinreich menţionează o regulă de construcţie a expresiilor deviante interpretabile, dar nu o defineşte).

Cea mai completă lucrare referitoare la metaforă, văzută din perspectivă lingvistică, modernă a dat-o Samuel Levin (1977).

Calităţile teoriei sale sînt următoarele :

a) considerarea metaforei în funcţie de cele trei contexte (v. §0.3.)

b) metafora e descrisă în interiorul unui domeniu formalizat cum este gramatica generativ-transformaţională.

c) regulile de construire şi interpretare a metaforei sînt specificate şi formalizate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Levin exprimă astfel cele șase moduri teoretice posibile de interpretare a unei expresii deviante ca :

(6) piatra moare

("(...) trăsătura de transfer (fie selecționată, fie inerentă) *va fi adăugată* reprezentării semantice a itemului în care ea este trecută (=*adjoncție*), ori ea *va deplasa* o trăsătură din această reprezentare (=*deplasare*)" (Levin, 1977, p. 40))

sînt următoarele :

Adjoncție

(i) N→V ; lectură disjunctivă (adică semele centrale de contrast se află în stare de disjuncție logică [+uman]V[+mineral]; interpretarea este „ceva (un obiect fizic) moare"

[ii) N→V ; lectură conjunctivă (relația dintre trăsături este :[+uman] & [+mineral] interpretare „Ceva (un obiect fizic) personificat moare"

(iii)N←V ; lectură disjunctivă ; interpretare „Piatra încetează de a {fi / exista

(iv) N←V ; lectură conjunctivă ; interpretare „Piatra moare" (unde 'a muri' este predicabil și pentru ființe și pentru minerale)

Deplasare

(v) N→V ; interpretare „Un individ prost (un cap pătrat, bîtă) moare".

(vi)N←V ; interpretare „Piatra se dezintegrează".

Totuși cele șase tipuri ale lui Levin nu sînt singurele teoretic posibile lor mai adăugîndu-li-se unul, astfel :

(VII) N⇄V ; interpretare „un obiect care ≠piatră, dar are cu acesta o relație strînsă, face o acțiune care ≠a muri, dar are cu acesta o relație strînsă".

Tipul al șaptelea se bazează pe două propoziții ca

(6′) Pietrele nu mor

(6″) Obiectele care mor nu sînt pietre

Tipul al șaptelea este valabil doar dacă admitem un principiu al „cooperării semantice" a termenilor dintr-o unitate sintactică. Acest din urmă tip ni se pare cel fundamental pentru funcționarea (producerea/receptarea) metaforelor propriu-zise (cel puțin ale poeziei moderne, dacă nu ale întregii istorii a poeziei).

Pentru a explica aceste propoziții, vom face apel la cealaltă direcție a „teoriilor contextualiste", direcția inițială de Richards.

**1.2.3.2.** În studiul său asupra metaforei, M. Black a introdus conceptele de 'focar' (focus) și 'cadru' (frame), care semnifică „acel punct al textului în care se concentrează atenția, el fiind punct de informație semantică mai mare (focarul), cadrul reprezentînd contextul imediat al focarului, context ce aduce o informație semantică mai puțin importantă decît focarul.

Levin nepunînd în discuție un al șaptelea tip nu ține seama de un fenomen extrem de important pentru expresiile deviante și anume feedback-ul. În cazul acestor expresii, stereotipiile dinamice își pierd preponderența de „motor psihic" al comunicării, întrucît sînt expresii ce implică o prezență masivă a funcției metalingvistice (în sens jakobsonian).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Într-un şir ordonat ca <piatra, moare>, apariţia celui de-al doilea termen, care nu respectă normele uzului cotidian al limbii, retrimite la primul termen, deci 'moare'→'piatra'. Restructurarea termenului 'piatra' implică reluarea relaţiei, dar invers direcţionate, deci 'piatra$_2$',→'moare', care devine 'moare$_2$'.

În acest sens putem vorbi de o natură homeostatică a LP.

Întrucît cei doi termeni ai unei sintagme ca (6) sînt, în mod succesiv, start şi ţintă ale unui feed-back, putem spune că ei ocupă în mod succesiv poziţiile de focar/cadru. Acesta este un aspect din cele mai tari ale caracterului dinamic al TP.

Firește, contextele mai largi pot dirija interpretarea semantică, astfel încît să fim obligaţi să citim conform unuia din cele șase moduri expuse de Levin.

Într-un exemplu ca :

(7) Dacă oamenii mor, atunci şi piatra moare termenul 'a muri' se schimbă mai puţin decît 'piatra', care devine termen deviant.

În mod real însă, datorită impactului structurii semantice, nu vom găsi niciodată vreo realizare a unuia din tipurile (i) — (vi). Ca atare, le vom considera pe acestea ca tipuri teoretice auxiliare, pentru a exemplifica mai detaliat diversele (în plan concret) realizări ale tipului (vii).

Ricoeur a enunţat un principiu care ar trebui să fie central oricărei retorici moderne a (cel puţin) LP, şi anume „(...) numai enunţul este mediul contextual unde are loc transpoziţia de sens" (Ricoeur, 1975, p. 87).

Pentru acest nivel al discuţiei este suficient să spunem că *metafora e acea „figură", ce are drept suport lingvistic o sintagmă sau o predicaţie simplă (i.e. cu un singur argument) şi în care termenii îşi schimbă valoarea unul sub influenţa celuilalt.*

**2.0.** Pentru a defini în mod unitar acele fragmente lingvistice care pot suferi un transfer metaforic vom apela la teoria expusă de Em. Vasiliu (1980), mai precis spus, la un fragment al ei. În această viziune, predicaţiile şi relaţiile dintre termeni se rescriu ca priorităţi ale acelor termeni.

Să considerăm exemplele :

(8) Ion este om

(9) Ion aleargă

(10) Ion îl bate pe Anton

Logica tradiţională consideră un exemplu ca (8) drept o atribuire de proprietate (i.e.'Ion are proprietatea de a fi om') sau o incluziune într-o clasă logică (i.e. 'Individul Ion face parte din clasa 'om'), dar consideră exemple ca (9) şi (10) de domeniul predicaţiei sau (10) al relaţiei.

Pentru simplificarea lucrurilor, profesorul Vasiliu propune rescrierea lui (9) ca 'Ion are proprietatea de a alerga' şi a lui (10) ca 'Ion are proprietăţile de a bate şi de a-l bate pe Anton'.

Dacă vom nota cu 'I' pe Ion, cu 'a' proprietatea de la (8), cu 'b', pe cea de la (9), cu 'c' pe 'a bate' şi cu 'd' pe 'Anton' din exemplul (10), atunci transcrierile logice pentru cele trei propoziţii vor fi :

(8′) $a_{(I)}$

(9′) $b_{(I)}$

(10′) $c,d_{(I)}$

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din aceste sugestii putem trage concluzii profitabile atit pentru definirea sintactică a metaforei, cît și pentru definirea sa semantică.

Să considerăm exemplele :

(11) casă de cărămidă
(12) casă de fum
(13) omul mănîncă
(14) omul boncăluiește
(15) omul mănîncă mere
(16) omul mănîncă algoritmi
(17) omul boncăluiește algoritmi

Exemplele (11) și (12) sînt sintactic similare exemplului (8), exemplele (13) și (14), lui (9), iar (15), (16) și (17), lui (10). Structurile sintactice ale exemplelor (11)—(14) nu permit decît o singură atribuire de proprietate, în timp ce (15)—(17), o dublă atribuire.

Ca atare, mai ales, ex. (17) poate fi interpretat în sensul unei duble devieri semantice, deși nici lui (16) nu-i putem nega cu totul o asemenea calitate.

Dacă fragmentăm ex. (17) în două părți, vom obține o predicație simplă.

'omul boncăluiește'

și o structură ternară 'boncăluiește algoritmi' (ternară deoarece e presupus, în structura de adincime, un agent al acelei acțiuni).

De aici rezultă două chestiuni :

(1) la nivele superioare microstructurii metafora poate intra într-un lanț de metafore, deci nu diversele nivele macrostructurale sînt mediile sintactice în care putem defini strict metafora și

(ii) exceptînd cazul verbelor impersonale, orice determinant adăugat verbului reprezintă semnul unei unități superioare microstructurii. Observații în linia celei de la (ii) se mai pot face, dar nu ne interesează deocamdată decît o circumscriere relativă a metaforei. Observații asupra sintaxei se pot face într-un alt domeniu al retoricii, și anume cel al figurilor existente în macrostructuri.

Pentru a conchide, vom spune că metafora apare în microstructuri, dar și în macrostructuri, aici putînd însă să formeze 'lanțuri de metafore'.

Microstructurile se definesc semantic ca 'acele propoziții de atribuire a unei singure proprietăți' și sintactic ca 'sintagma' sau 'structura $\widehat{GN\ GV}$' pentru care :

$GN \rightarrow N$ sau substitut al acestuia
$GV \rightarrow V$ sau substitut al acestuia

Excepția, spuneam, o constituie verbele impersonale (de ex. 'a ploua'), pentru care se admite structura

$GV \rightarrow \widehat{V_{(impers)}\ Ob}$ (de orice fel) sau Circumstanțial,

**2.1.** Teoria semantică cea mai favorabilă pentru descrierea metaforei este aceea a „lumilor posibile".

Pentru a distinge în mod explicit între două expresii precum cele de mai jos, conceptele semanticii luminilor posibile sînt indispensabile.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(18) Oamenii sînt muritori
(19) Dragonii sînt muritori

O lume posibilă este o stare logică care nu admite propoziţii contradictorii.

Dacă vom folosi simbolurile sistemului semantic $S_1$ din (Carnap, 1972, p. 45)

$\sim$ = negaţia
& = conjuncţia
V = disjuncţia

şi simbolul

$\in$ = apartenenţa;

dacă vom nota cu 'A' expresia de la (18) şi cu 'B' pe cea de la (19), ţinînd seama de faptul că simbolul '$w_i$' reprezintă o lume posibilă, iar '$w_j$'o altă lume posibilă şi că : $w_i \in W$ (adică la domeniul lumilor discursului), vom scrie.

(i) $(A V \sim A, w_i)$ = adevărat, ceea ce implică

(ii) $(A \& \sim A, w_i)$ = fals

(iii) dacă $(\sim A, w_i)$ = adevărat, atunci

(iv) $(A, w_i)$ = fals; deci expresia (A) nu e adevărată pentru lumea $w_i$ şi nu are loc în ea.

Cunoştinţele noastre despre lume ne permit să afirmăm că pentru lumea reală este adevărată (A) şi, deci, că $(\sim A)$ este falsă.

Însă putem imagina o lume $w_j$ în care $(\sim A)$ să fie adevărată şi A falsă, şi putem numi această lume paradis sau oricum altfel.

(v) $(A, w_i)$ = adevărată

(vi) $(\sim A, w_j)$ = adevărată

Expresia de la (19) pune probleme mai complexe, întrucît nu există dragoni în mod real, ci ei sînt fiinţe imaginate. Unei asemenea expresii Russell îi conferă valoarea de fals, dar logicieni ca Frege, Carnap sau Strawson o consideră nici adevărată, nici falsă, întrucît a aserta ceva despre un obiect inexistent în mod real e un act nesupus judecăţii de adevăr. Indiferent însă de valoarea semantică a termenilor, conectorii logici îşi menţin semnificaţia pentru orice lume posibilă, astfel încît expresiile (B) şi $(\sim B)$ nu vor putea figura în aceeaşi lume posibilă.

Pentru orice expresie bine formată (în sens logic) sînt valabile propoziţiile (i)—(vi).

Conform definiţiei de la § O.1, funcţia principală a TP este aceea de a crea lumi imaginare. Pe de altă parte, termenii lumii reale nu se imaginează, ei există. Deci nu putem imagina decît termeni inexistenţi, iar expresiile formate cu aceşti termeni nu sînt verificabile (în termeni aristotelici — principiul verosimilităţii artei).

Raporturile dintre lumile imaginare şi cea reală sînt de alternativitate, dar nu de tranzitivitate, reflexivitate sau simetrie (E. Ionescu, 1980, p. 664).

În această perspectivă „LP este limbajul care conţine cel puţin o expresie care presupune existenţa a două lumi diferite (...) care nu sînt diferenţiate în mod explicit" (L. Niculescu, 1979, p. 501).

Analiza prin semantica lumilor posibile este operantă pînă la un anumit nivel al TP, nivel de la care distincţiile logice îşi pierd capacitatea de explicare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Metaforele propriu-zise (care aparţin tipului al şaptelea) conţin un raport a cel puţin două lumi posibile, în timp ce tipurile (i)—(vi), dacă există în mod real, pot să aibă relaţii cu o singură lume — cea reală.

Aşa s-ar putea explica existenţa metaforelor slabe (catacreze).

Pentru a opera în mod mai rafinat la domeniul metaforelor şi al TP, teoria semantică a lumilor posibile poate fi îmbogăţită cu seturi de cuantificatori şi cu elementele unei logici polivalente, cunoscut fiind caracterul „fuzzy" al acestor texte.

**2.2.** Numim canonice acele expresii ale limbii care nu sînt deviante. Valoarea canonică sau deviantă a unei expresii este o chestiune de pragmatică, întrucît agenţii sînt cei care pe baza unei competenţe native, suplimentate cu seturi de cunoştinţe referenţiale, le acordă valoare. Vom defini metafora ca formă a relaţiei necanonice dintre termenii unei (cel puţin) microstructuri integrate în context, formă impusă de un agent pe baza competenţei sale.

**3.0.** Pentru a circumscrie mai exact metafora, ea trebuie considerată în raport cu celelalte metasemene (tropi, figuri de sens). Acestei categorii îi aparţin, în mod tradiţional, pe lîngă metaforă, metonimia, sinecdoca, comparaţia şi oximoronul.

**3.1.** Metonimia „este schimbarea unui cuvînt prin altul cu condiţia ca cele două cuvinte să denumească obiecte (lucruri etc.) între care există sau se poate imagina o corespondenţă calitativă" (L.R.C., 1975, p. 41). Expresii ca

(20) ... braţe de zăpadă ...

(21) ... luna-şi picură argintul ...

sînt considerate de (Săndulescu & al., 1976, p. 267) drept metonimii.

**3.2.** „Sinecdoca este tot o schimbare de nume între obiecte, dar numai dacă unul dintre ele se cuprinde într-un fel oarecare în celălalt(...), ea este deci bazată pe o relaţie cantitativă" (L.R.C., p. 47).

Exemple de sinecdocă pot fi expresiile :

(22) ... l-a lovit în piept cu fierul ...

(23) ... a venit turcul cu oaste mare ...

**3.3.** „Oximoronul este figura (...) ce constă în combinarea a două noţiuni în aparenţă incompatibile" (Săndulescu & al., p. 313).

(24) ... soare negru ...

(25) ... vijelia era molcomă ...

**3.4.** „Comparaţia este o figură (...) care constă în relevarea raportului de asemănare dintre două obiecte, persoane sau acţiuni" (Săndulescu & al., p. 89)

(26) ... ochii tăi ca lacul ...

(27) ... trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri ...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

**3.5.** Conform acestor definiţii pe care le considerăm „de lucru" este evident că domeniul metasememelor este tratat informal (teoria Dubois & al., deşi încerca să fie formală, pornea de la premise false) şi că regulile de corespondenţă dintre figuri nu sînt explicite.

Astfel de „reguli" au fost formulate în diverse retorici şi ele se reduc la :

(i) metafora este o comparaţie fără termen de comparat (o afirmaţie ce urmează strîns definiţiile lui Quintilian)

(ii) sinecdoca este o metonimie mai restrictivă

(iii) oximoronul e o metaforă dusă la limită.

Caracterul „eseistic" al acestor reguli nu ne împiedică să vedem „lupta fără şanse" pe care o retorică ce nu se sprijină pe o teorie „tare" a limbii o duce pentru a explica relaţiile dintre expresiile deviante.

Vom încerca să ordonăm metasememele în funcţie de două criterii, astfel :

**3.5.1.** Criteriul ambiguităţii ordonează metasememele în funcţie de posibilităţile interpretative adecvate ce se asociază unei expresii. Din acest punct de vedere, sinecdoca este cel mai puţin ambiguă (întrucît trimiterea se face la o singură reprezentare semantică şi numai în cazuri excepţionale la mai multe.)

Oximoronul este metasememul cu maximă ambiguitate, el punînd în discuţie nu numai starea obiectului reprezentării semantice, ci însăşi existenţa sa în reprezentare.

Datorită faptului că metonimia implică o relaţie existentă între obiectele lumii reale, ea este mai puţin ambiguă decît metafora, care implică relaţii imaginare şi creează deci lumi imaginare. Eşalonate în funcţie de acest criteriu, metasememele sînt :

| + | [*ambiguitate*] | — |
|---|---|---|
| oximoron / metaforă / metonimie / sinecdocă | | |

*Observaţie* : În termenii lui J. Katz, 'metaforă' corespunde expresiior anomale, în timp ce 'oximoron' — celor contradictorii.

Pe baza criteriului ambiguităţii se poate explica şi existenţa teoriilor substituţioniste; acestea vor să neutralizeze potenţialul semantic pe care metafora îl are prin 'canonicizarea' uneia dintre posibilele sale reprezentări semantice, adică reluînd procesul natural de „împietrire" a metaforelor.

La nivelul principiilor sale, teza substituţionistă îşi găseşte rădăcinile surprinzător de departe, în teoria platoniciană a artei ca reflectare de gradul al doilea (al Ideilor). Ceea ce vrea să spună că reprezentările expresiilor canonice sînt stările de lucruri ale lumii (cf. Wittgenstein) şi reprezentările expresiilor deviante sînt expresiile canonice.

Aici se poate discuta în ce măsură poezia este un limbaj sau altceva.

Poezia este oricum un limbaj în spatele căruia nu avem încă argumente teoretice să afirmăm că există încercarea unui alt mod de gîndire,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care nu foloseşte limbajul decît pentru a-l distruge. O asemenea ipoteză tulburătoare, la care putem adera sau nu, a fost rostită mai demult, dar justificarea sa teoretică pare încă îndepărtată.

Teoriile substituţionaliste, prin accentul pe care îl pun pe corespondenţa dintre lumi sînt în mod fundamental logocentriste. Pentru ele tensiunile semantice sînt făcute pentru a fi reduse la „concretul logic". Or, poezia modernă, inventatoare de lumi foarte îndepărtate, merită o soartă (retorică) mai bună.

**3.5.2.** Situaţia comparaţiei este particulară şi într-o aşa măsură încît ea nu poate ocupa un loc între metasememe.

În primul rînd, ea contrazice argumentul formal al microstructurii ca mediu principal de apariţie a metasememelor.

O expresie ca (26) are structura de adîncime bipropoziţională de exemplu [ochii tăi sînt (albaştri limpezi...)] precum [lacul este albastru...]

Această concluzie ne obligă să afirmăm că şi situaţia formală a metonimiilor şi sinecdocelor este discutabilă, însă nu pare un argument suficient de tare pentru a le exclude din domeniul metasememelor.

Totuşi, ceea ce consideram la început a fi doar o diferenţă semantică între, pe de o parte, metaforă şi oximoron, care creează lumi imaginare şi, pe de alta, metonimie şi sinecdocă (figuri ce nu au această capacitate) se dovedeşte a fi şi o diferenţă sintactică.

În măsura în care nu creează referenţi imaginari, metonimiile şi sinecdocele au o structură de adîncime bipropoziţională (consideraţi exemplele (20)—(23), iar în măsura în care creează astfel de referenţi, ele au o structură de adîncime unipropoziţională.

Al doilea argument pentru care comparaţia nu poate figura între metasememe este unul semantic şi anume caracterul „metatextual" pe care ea îl posedă. Comparaţia este o conectare a două expresii care sînt enunţate din puncte diferite de vedere, astfel încît comparatul este 'explicatum' iar 'comparantul' — 'explicans'.

Comparaţia este, dealtfel, o „figură" extrem de interesantă, a cărei explicare ar putea aduce avantaje serioase retoricii, întrucît comparaţia este prototip de „figură pragmatică".

**3.5.3.** Cel de-al doilea criteriu pe care îl utilizăm pentru a discrimina metasememele este cel al „permisivităţii asocierii sintagmatice".

Metafora este expresia cea mai permisivă, întrucît reprezintă o formă a relaţiei necanonice. În ordine vor figura metonimia, sinecdoca şi oximoronul, acesta din urmă fiind supus restricţiilor celor mai severe.

---

\+ [*permisivitate a asocierii*] —
metafora / metonimia / sinecdoca / oixmoronul.

---

Lucrul cel mai interesant este poziţia în care se află oximoronul în această schemă. Ni se pare simptomatic pentru limitele logice ale gîn-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dirii, fie ea desfăşurată intr-un TP. De asemenea el este un semn al faptului că TP nu este cel mai permisiv dintre toate textele, ci dimpotrivă (păstrăm deocamdată această afirmaţie fără a-i face demonstraţia).

**4.0.** Figură şi configuraţie

Metafora acţionează la nivelul microstructurii semantice, dar ea poate fi „proiectată" la nivelele superioare prin figuri aparţinind altor structuri, modificindu-şi propria reprezentare semantică şi modificînd-o pe cea a altor expresii. Deci acţiunea propriu-zisă a metaforei se poate observa doar în contextul stilisticii. Ca atare, vom propune o scurtă analiză de text, în care urmărim modul în care metafora îşi schimbă valoarea. Pentru aceasta folosim un text foarte scurt (*Mare sudică* din volumul *Poeme într-un vers* de Ion Pillat):

(28) MARE SUDICĂ

Pe mări de micşunele ning pescăruşii fulgi

expresiile deviante ce apar aici sînt următoarele:

(i) mări de micşunele

(ii) ning pescăruşii

(iii) ning fulgi

Reprezentarea semantică pe care o obţinem din (i) este 'o mare-cîmp de flori-valuri albastre-galbene'.

Expresiile (ii) şi (iii) sînt fragmentate în mod arbitrar, întrucît relaţiile dintre termeni impun prezenţa lor doar în comun. Ceea ce reţinem totuşi din această fragmentare este personalizarea verbului 'a ninge' (dacă îl interpretăm pe 'pescăruş' ca subiect) şi atribuirea unui obiect direct (fulgi) neobişnuit verbului 'a ninge'.

Relaţia dintre aceste expresii este destul de neclară dacă nu aducem în discuţie structura sintactică şi prozodică a acestui D.

Din punct de vedere prozodic, avem de-a face cu un vers de treisprezece silabe împărţit în două emistihuri; în primul structura este iambică în cel de-al doilea avem de-a face cu o structură ternară ($\breve{}/-\,-\,\breve{}\,-/\breve{}$).

Vocalele sub accent sînt (ă, e/ i, u, u) ceea ce poate reprezenta un indiciu al „impresiei sonore".

În acest context, expresia din primul emistih, care are valoare sintactică de circumstanţial este, prozodic, mai regulată şi lasă o impresie de 'deschis', iar în relaţie cu semnificaţia termenilor metaforei, impresia de 'luminos'.

Cel de-al doilea emistih este contradictoriu din acest punct de vedere.

Toţi cei trei termeni au în compoziţia lor trăsătura [+ alb], dar vocalele accentuate sînt închise.

Sînt suficiente mărci pentru a observa statutul opus pe care îl au cele două emistihuri.

Mai mult, 'pe mări de micşunele' denotează fie staticul, fie o mişcare orizontală, o unduire, în timp ce 'ning pescăruşii fulgi' — mişcare verticală, plutire.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cele două părți sînt ireductibile una la cealaltă, ele trimit la lumi cu caractere diferite, care se află într-o tensiune greu de numit, o lume a ființelor, contradictorie și fatală, și o lume a vegetalului, calmă și necontradictorie.

Punînd în relație aceste observații cu structura titlului, vedem că acesta are un aspect izomorf textului propriu-zis, aspectul prozodic. Titlul participă astfel direct la text, cele două metafore opuse fiind conținute de acest titlu, printr-un semn analog.

Marea sudică ar fi deci un loc „mai mare decît marea", sapțiu tensionat și imposibil de tradus în cuvinte.

1. Din cele de mai sus rezultă că DP își orientează astfel potențialul semantic încît, de la un anumit moment, interpretarea să nu fie mai verbalizabilă. Figurile contractează relații specifice în cadrul unei *configurații*, termen ce semnifică 'sintaxa reprezentărilor semantice pe care un lector o produce, relativ la un DP dat'.

Deși informal, conceptul de configurație este util pentru a desemna finalul textului în profunzime".

**5.0.** Adunînd toate datele de mai sus, vom defini metafora ca pe *forma relației necanonice dintre termenii unei microstructuri integrate în context, formă la crearea căreia participă un autor și un lector cu scopul de a-și crea reprezentarea unor obiecte imaginare* sau, o versiune mai scurtă a acestei definiții:

*Microstrucura creatoare de obiecte imaginare*

(această definiție este neechivocă doar dacă vom considera oximoronul drept caz particular de metaforă).

**5.1.** Rezolvarea problemelor lăsate aici în suspensie (ca 'limita maximă la care poate apărea o metaforă', 'proiectarea principiului metaforic la nivele macrostructurale', 'solidaritatea structurilor TP', 'convergența procedeelor PP' etc.) nu se poate face în cadrul unei discuții restrînse la metaforă, ci în cadrul larg al unei retorici a LP.

**5.2.** O retorică adecvată, „contextualistă" (neparadigmatică) a LP e posibilă doar prin rezultatele aduse de variatele stilistici ale LP.

**5.3.** O retorică a LP este eficace doar prin existența unei poetici formalizate a LP. Cele trei discipline sînt interdependente și rezultate cu adevărat esențiale sînt de așteptat doar de la acțiunea lor comună, ceea ce este, poate, un proiect utopic, dar întrutotul de dorit.

## BIBLIOGRAFIE

Renato Barilli, *Poetică și retorică*, Ed. Univers, București, 1975.
Teun A. van Dijk, *Text and Context: Exploration in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, London, Longman, 1977.
Rudolf Carnap, *Semnificație și necesitate*, Ed. Dacia, Cluj, 1972.
Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, Ed. Univers, București, 1977.
Gérard Genette, *La Rhétorique restreinte*, în „Communications", 16/1970, p. 158—171; *Figuri*, Ed. Univers, București, 1978.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Grupul μ *Retorica generală*, Ed. Univers, Bucureşti, 1974.
Emil Ionescu, *„On the Semantics of the Sentences of Imagination"*, în R.R.L., an. XXV, 6/1980, p. 658—670.
Samuel Levin, *The Semantics of Metaphor*, The John Hopkins U. P., Baltimore and London, 1977.
L.C.R. = Ion Coteanu & Angela Bidu-Vrînceanu, *Limba română contemporană*, volumul II, Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1975.
Laurenţiu Niculescu, *„Elemente ale unui metalimbaj al limbajului poetic*, în S.C.L., an. XXX, 5/1979, p. 483—506.
I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford U. P., 1936.
Paul Ricoeur: *La métaphore vive*, Ed. du Seuil, 1975.
Al. Săndulescu al., *Dicţionar de termeni literari*, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1976.
Emanuel Vasiliu, Curs de semantică logică ţinut la Facultatea de limba şi literatura română în toamna anului 1980.
Uriel Weinreich, *Explorations in Semantic Theory*, în *Current Trends in Linguistics*, vol. III, *Theoretical Foundations*, T. A. Sebeok (ed.), The Hague, Mouton, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

# CONTRIBUȚIA TEORIEI RETORICE LA O SISTEMATICĂ A TIPURILOR DE DISCURS

MONICA SPIRIDON

Credem că nu riscăm o generalizare pripită dacă observăm că, în ultimele decenii, interesul — de sorginte romantică — al cercetării pentru tot ce este unic, ireductibil, *discontinuu și deviant* în fenomenul literar s-a atenuat considerabil, și că o subtilă dialectică a cunoașterii în domeniul umanist a împins pe nesimțite în prim plan o nouă arie problematică, radical diferită de prima. Este vorba de formele de *integrare* a literaturii cu ansamblul celorlalte practici umane, culturale și sociale și , în mod special, de marile sisteme generice cărora li se subordonează — sau, mai exact, la intersecția cărora se constituie — spațiul literar.

Corolarul acestei schimbări de perspectivă este o sensibilă deschidere interdisciplinară a științelor tradiționale ale literaturii către lingvistică, sociologie, antropologie culturală, ca și readucerea în actualitate a unor străvechi discipline „de confluență", cum ar fi, de exemplu, retorica. Contribuția teoriei retorice se dovedește deosebit de fructuoasă în special în elucidarea raporturilor generice care leagă literatura de *discurs* [1].

Ne vom ocupa, în cele ce urmează, de abordarea literaturii în spațiul generic al discursului, precum și de aportul teoriei retorice, în accepția sa modernă, la surmontarea dificultăților pe care un astfel de studiu le presupune.

Perspectiva generică este o ipostază a interesului față de dimensiunea pe care o putem numi *de continuitate* a literaturii în raport cu ceea ce nu este literatură în sfera social culturală. Această continuitate îmbracă practic forma unei treceri gradate între stadii, de tip spectral, dominate de doi antipozi literarul, și pre-literarul sau, în cazul nostru particular, literatura și discursul nonliterar.

Discuțiile referitoare la determinarea generică a literaturii sînt polarizate de interesul față de trei categorii mai importante și anume : *mod*,

[1] O contribuție notabilă la impunerea discursului ca o categorie generică a literaturii a adus T. Todorov care în ultimul deceniu s-a ocupat sistematic de această problemă. Avem în vedere mai ales *La notion de littérature*, în Kristeva, Milner, Ruwet (eds.), *Langue discours, société*, Paris, Ed. du Seuil, 1975; *Poétique*, Paris, Seuil, 1968, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 și mai ales ultima sa luare de poziție, cea mai elastică dintre toate, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978. Todorov renunță aici la distincția sa între genurile teoretice sau ideale și genurile istorice atestate, înclinînd să se integreze direcției care vede în gen o categorie empirică, istorică și exclusiv literară, descriptibilă ca un fascicul de trăsături relativ eterogene.

*Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 377—386, București, 1981.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

*gen*, și *tip de discurs*. În ciuda impresionantei afluențe de bibliografie în acest interesant domeniu, lucrurile sînt departe de a fi clare.

Statutul teoretic al noțiunilor de gen, de mod și tip de discurs este fluctuant, ca și relațiile dintre ele; există cercetători care operează cu toate cele trei noțiuni dar le folosesc în accepții foarte diferite (ce este mod pentru unul este gen pentru celălalt — N. Frye, G. Genette — ș.a. m.d.); cercetători care operează exclusiv cu noțiunea de mod pentru a se referi, după caz, sau numai la gen — R. Scholes — sau și la mod și la gen — D. Hayman — ; în fine, cercetători care operează exclusiv cu conceptul de gen, folosindu-l ca pe un panaceu universal — W. Kayser, E. Staiger, K. Hamburger — sau încercînd eventual să introducă o subimpărțire în genuri teoretice sau „tipuri ideale" și genuri istorice sau empiric atestate — K. Viëtor. T. Todorov.

Statutul tipului de discurs este direct dependent de litigiul distincției între gen și mod. Raport care — așa cum a observat G. Genette în cea mai recentă și mai completă sinteză asupra problemei pe care o cunoaștem noi [2] — marchează de fapt disocierea între ceea ce este *istoric* și respectiv *transistoric* în determinarea generică a literaturii.

Există determinări generice interioare spațiului literar — ansambluri formale intraliterare — proprii, între formele discursive, numai literaturii; după cum există și determinante generice comune literaturii și tuturor formelor de discurs, apriorice și „date" în raport cu literatura. Dintre cele trei categorii enumerate, *modul* ne apare desigur ca avînd un grad mai mare de cuprindere în raport cu planul discursului, și respectiv, un grad mic de specificitate în raport cu literatura. Categoria modului, observa Genette — în cartea citată, — este cea mai universală, fiind fondată pe elementul transistoric și translingvistic, pragmatic, al situației de comunicare.

Există o tendință frecventă de a se pune semnul echivalenței între universalitatea și gradul înalt de generalitate al determinărilor de mod, pe de o parte, și așa-numitul lor statut „natural", care scapă determinării culturale, pe de alta. Opoziția istoric/transistoric este suprapusă peste opoziția natură/cultură, practic absorbită de aceasta din urmă. Anumite determinări generice ale literaturii ar fi „naturale", pe cîtă vreme celelalte ar fi culturale și convenționale. Confuzia aceasta este susținută și alimentată și de precizările făcute de Goethe [3] cu privire la raporturile dintre genurile comune sau speciile poeziei *(Dichtarten)* și genurile majore sau modurile poetice *(Dichtweisen)*, acestea din urmă fiind interpretate de Goethe drept forme naturale fundamentale (die drei echte *Naturformen)*.

Situîndu-se în directă și programatică descendență goetheană, o serie de poeticieni din spațiul cultural german — mai ales W. Kayser [4], Emil Staiger [5], K. Viëtor [6] — văd în categoriile modale de epic — liric — dramatic, de sorginte aristotelico-platonică, atitudini formante funda-

---

[2] G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, versiune îmbunătățită și substanțial completată a studiului *Genre, type, mode*, publicat în „Poétique", 32, 1977.

[3] Cf. K. Viëtor, *L'histoire des genres littéraires*, „Poétique", 32, 1977, p. 491.

[4] *Opera literară*, București, Ed. Univers, 1979.

[5] *Grundbegriffe der Poetik*, 1950.

[6] *Probleme der literaturischen Gattungsgeschichte*, 1931, tr. fr. cit. supra., 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mentale, neconvenționale, un fel de genuri *naturale* — moduri de trăire, tipuri de viziune asupra lumii, sau funcții esențiale ale limbii — sustrăgîndu-se prin aceasta determinării sociale și culturale.

În realitate, în calitatea lor de forme *a priori* ale expresiei literare, modurile nu sînt naturale, adică aculturale, întrucît sînt generate de situația de comunicare, element pragmatic și prin urmare convențional și instituționalizat. La nici un nivel generic al literaturii naturalul nu este pur, ci implică un coeficient variabil de convențional. Tocmai de aici decurge și posibilitatea studierii determinantelor generice ale literaturii cu uneltele retoricii, disciplină interesată de raporturile discursului cu constringerile convenționale care îi reglementează funcționarea.

Modurile pot fi privite drept constante — în sensul pe care Basil Munteano îl conferea acestui termen [7] — transistorice în raport cu literatura, problema determinărilor modale ale literaturii fiind una preliterară, discursivă și, mai ales, retorică.

Punctul de plecare al repartiției modale a discursului îl reprezintă terenul solid, ferm, al situației de comunicare. Mărcile lingvistice ale acestei situații sînt de găsit pe axa deictică locutor-auditor, exprimînd atitudinea celor doi parteneri în raport cu informația transmisă.

Probabil că cel mai important efect al examinării categoriei *mod* într-o optică pragmatică este de găsit în eforturile de discreditare a falsului idol aristotelico-platonic al opoziției *mimesis-diegesis*, unul dintre pilonii *triadei* tradiționale epic-liric-dramatic. Văzînd, în termenii pragmaticii, în *mimesis* o simplă varietate a *diegesisului*, tot mai mulți cercetători pledează pentru un sistem modal *binar*.

Printre încercările interesante în acest domeniu se remarcă lucrarea cercetătoarei germane Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* [8] care, alegînd drept criteriu al diferențierii expresiei sursa procesului de enunțare, vede în *liric* și, respectiv, *ficțional*, cele două ramuri ale binomului modal.

Totuși contribuția fundamentală la definirea componentelor de bază ale sistemului modal aparține, în spațiul cultural francofon, lui Emile Benveniste [9] iar în cel germanic lui Harald Weinrich [10]. I-am face o mare nedreptate lui Benveniste dacă n-am admite că precizările sale asupra celor două sisteme verbale — cel *al discursului* și cel al *povestirii* — reprezintă sursa inspiratoare a cercetărilor atît de fructuoase ale lui Weinnrich. Poziția locutorului în situația de comunicare — constată Benveniste — determină în limbaj un sistem de determinante numit *deixis*, care comportă deopotrivă coordonate *personale- temporale* și *spațiale*. În această triadă, rolul organizator și dominant revine categoriei de persoană — factorul fundamental de polarizare a discursurilor umane în două grupe modale pe care le vom numi — folosind terminologia lui Weinrich, care ni se pare mai

---

[7] B. Munteano, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, Paris, Didier, 1967, pp. 160—171.

[8] Stuttgart, 1957.

[9] *Système de l'histoire et système du „discours"*, în P. Guiraud, P. Kuenz, *La stylistique. Lectures*, Paris, Klincksleck, 1970.

[10] *Tempus*, Stuttgart, 1964, tr. fr. *Le temps. Le récit et le commentaire*. Paris, Ed. du Seuil, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

clară — *comentariul* și *povestirea*. Comentariul se desfășoară sub semnul axei personale, a relației directe de comunicare între interlocutori, pe cînd povestirea evoluează în zodia nonpersoanei, dominate de pronumele *el*.

La rîndul său, Genette [11], pornind tot de la Benveniste, propune o diviziune proprie a modurilor discursive, axată pe bipartiția între *expresia directă (discurs* la Benveniste, *comentariu* la Weinrich) și *expresia mediată* de reprezentare (povestire la Benveniste și Weinrich).

Se înțelege că, în calitate de atitudini locutive ideal-tipice, modurile discursive nu trebuie suprapuse integral peste anumite tipuri constituite de discurs sau peste genurile literare atestate — în care determinările modale nu sînt niciodată de găsit în stare pură.

Dincolo de „frontiera" modalului, depășim teritoriul transistoricului pentru a intra pe domeniul formelor empiric existente și socialmente codificate ale discursului.

Virtualitățile modale se realizează în funcție de context, determinării lor adăugîndu-li-se și alte specificări, de ordin tematic sau formal, la rîndul lor socialmente și culturalicește prescrise. Fiecare epocă își codifică propriile forme de activitate discursivă în funcție de filosofia și morala sa, de instituțiile sale sociale și culturale, de dezvoltarea științei sau de diversificarea activităților sale practice. Astfel se poate ca discursul didactic să-și păstreze perenitatea de la Confucius sau de la Hesiod încoace, pînă la varianta sa literară care este romanul cu teză, pe cînd discursul magic, cel apologetic, descrierea laudativă sau discursul oratoric să fi ieșit din scenă odată cu practicile cărora li se integrează. Tot așa se explică și originea relativ recentă a discursului birocratic, a celui științific sau jurnalistic etc.

Cercetării i se deschid în față două alternative. Pe de o parte, cea a studiului diacronic, limitat însă la cîte un singur tip de discurs. De exemplu, apariția și metamorfozele discursului epistolar, cu urmărirea complexului de factori extradiscursivi, contextuali, ce reglează această dinamică.

Pe de alta, calea studiului sincronic a componentelor unui sistem discursiv, într-un anumit moment istoric, sau, și mai interesant, pe un anumit palier al istoriei literare. Se pune astfel sub lupă o felie transversală din continuumul discursiv, din culturalul verbalizat de pe un anumit nivel al dezvoltării culturale.

Cu toată covîrșitoarea importanță pe care o au pentru înțelegerea mecanismelor esențiale ale literaturii, și în ultimă instanță a însăși esenței sale, asemenea studii au o origine relativ recentă. Aduse în prim plan de formaliștii ruși, sistemele discursive sincronice nu au fost nici în prezent recuperate și valorificate de retorică, cercetarea lor făcîndu-se încă nesistematic, reprezentînd un produs secundar al studiilor de poetică, de stilistică sau de sociologie literară.

Retorica este aptă să surprindă atît articularea practicilor discursive, existente într-un moment istoric, pe cele nediscursive, sesizînd legătura dintre ele, cît și diferențierea continuă a faptului literar pe fundalul compact al discursivității.

În anii '20, formaliștii ruși semnalau calitatea diferențială a faptului literar, scoțînd discuția asupra literarității de pe terenul esențialismului

[11] *Frontiere ale povestirii*, în *Figuri*, Ed. Univers, 1978.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ontologic, şi transferindu-l într-o sferă *funcţională* [12]. Statutul literar al unui tip de discurs, observă Iuri Tinianov într-un articol-program [13], este o calitate de relaţie, o trăsătură comparativă care presupune raportarea sa la alte elemente, fie ale seriei literare, fie ale uneia din seriile extraliterare. Marea lecţie a formaliştilor, sfidată de sociologia vulgară ulterioară, a fost ideea că raportarea literaturii la seriile sociale se face numai prin intermediul *aspectului verbal* al vieţii sociale, şi fără a se eluda seriosul tampon mediator reprezentat de seria literară (de sistemul literar) însăşi. Exact ce ignorează de pildă structuralismul genetic, în încercarea sa de a pune direct în relaţie teatrul racinian cu ideologia unui grup, transgresind elementul-ecluză reprezentat de discursul dramatic al epocii respective [14].

Moştenirea formalistă este readusă în actualitate de cercetătorul sovietic Mihail Bahtin [15], în ale cărui cărţi despre Dostoievski şi Rabelais îşi are sursele teoria actuală a *intertextualităţii* [15]. Conceptul de intertextualitate implică postulatul că orice enunţ este o permutare de enunţuri anterioare preexistente, permutare graţie căreia fenomenele sociale capătă o formă verbalizată, fapt care permite punerea în relaţie a societăţii cu literatura. Reluată din această nouă perspectivă, observă Pierre Zima (într-un studiu consacrat contribuţiilor de factură formalistă la clarificarea relaţiei social-literar), relaţia directă stabilită de Lukacs între Werther şi ideologia burgheză ar putea fi formulată ca relaţie a discursului goetheean romanesc cu contextul intertextual al epocii, mai ales cu discursul epistolar din cea de-a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, discurs raportabil la ideologia unei clase dominante [17].

Eşecurile cercetătorilor de tot felul în a găsi o formulă adecvată de raportare a socialului, a extraliterarului la literar se explică şi prin ignorarea *medierii operate de retoric între social şi literar*. Relaţia între discursul literar şi practicile sociale trece prin releul mediator reprezentat de raportul ideologic-retorică [18]; primul termen reprezentînd un aspect al socioculturalului iar cel de-al doilea fiind planul discursului uman al deja verbalizatului.

Ideologia se impune ca o condiţie importantă a formulării, genezei şi producerii unui tip de discurs şi a unui spaţiu discursiv în ansamblul său. Rolul mediator al retoricului între social şi literar nu se limitează însă la

---

[12] Cf. *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, Paris, 1965.

[13] Cf. *De l'évolution littéraire*, în *op. cit.* supra, pp. 120—140; şi de asemenea I. Tinianov, R. Jakobson, *Les problèmes des études littéraires et linguistiques, ibidem*, pp. 138—140.

[14] Vezi Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956.

[15] Cf. *Probleme ale poeticii lui Dostoievski*, Ed. Univers, 1970 şi *François Rabelais şi cultura populară în Evul mediu şi în Renaştere*, Bucureşti, Ed. Univers, 1974.

[16] Cf. în special contribuţia Juliei Kristeva din *Sémeiotikè*. Ed. du Seuil, Paris, 1969 şi *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Mouton, The Hague, Paris, 1976.

[17] *De la structure textuelle à la structure sociale*, „Revue d'esthétique", 2, 1976, pp. 186—221.

[18] Cf. „Littérature", 12, 1973, nr. spec. *Codes littéraires et codes sociaux*, mai ales F. Gaillard, *Code(s) littéraire(s) et idéologies*; M. Zéraffa, *La poétique de l'écriture*, „Revue d'esthétique", 4, 1971, p. 397 şi J. Kristeva, *Le texte du roman*, pp. 11—31: „L'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationnalité connaissante saisit la transformation des énoncés (auxquels le texte est irreductible), en un tout (le texte) de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social". Autoarea concluide că ideologia nu este un dat exterior, un reziduu aformal al retoricii, afirmînd că aceasta nu apare doar în urma unui demers interpretativ exterior care ar explica drept ideologic ceea ce este mai întîi o formă lingvistică independentă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acela de releu al ideologiei. Există încă numeroase alte constrîngeri și condiționări care vin dinspre social și își pun amprenta pe procesele generatoare ale expresiei. Este vorba despre determinări legate de condițiile formulării și receptării unui discurs [19], înscrise ca atare, consemnate prin mijloace verbale, în enunț. Să ne gîndim, de pildă, la discursuri ca cel *juridic* sau *epistolar*, întrutotul adaptate la nivel tematic și formal instituției sociale a corespondenței sau ceremonialului judiciar. Se pot cita apoi discursul *magic* sau cel *politic* care fuzionează sincretic cu două practici cu un înalt grad de codificare și de ritualizare; sau discursurile *științific* și *filosofic*, ce-și selectează foarte sever auditoriul. Locul desfășurării comunicării este un factor decisiv în cazul discursurilor *liturgic* sau *administrativ*, iar forma materială, suportul prezentării, în cazul celui *jurnalistic*.

Natura indicilor prin care discursul trimite la aceste condiții poate să fie deopotrivă tematică — vezi discursurile științific, filozofic — ca și formală [20]. Admițind că factorii modali sînt de natură pragmatică, iar cei tematici și formali pot fi priviți ca semantici și verbali, avem aici cele trei categorii de nivele conform cărora, după Morris, poate fi descris orice enunț al limbii [21].

Un tip de discurs se definește din această perspectivă ca o *combinatorie* de trăsături atît transistorice (modale) cît și istoric determinate. De unde posibilitatea varierii la infinit a combinațiilor și varietatea tipurilor de discurs istorice atestate.

Pe acest fundal discursiv complex și cu o dinamică imprevizibilă, care se oferă ca domeniu predilect de studiu al retoricii, se desenează sinuosul proces de literarizare a anumitor discursuri, prin codificarea lor de către instituția Literaturii, procesul trecerii de la *Retoric* la *Literar* [22]. Nivelul retoric, al tipurilor de discurs, constituie o virtualitate în raport cu care literatura *actualizează*.

Una dintre contribuțiile decisive la punerea în ecuație a acestui raport revine cercetătorului german André Jolles, a cărui lucrare de referință *Einfache Formen*, multă vreme trecută cu vederea, revine în actualitate mai ales prin difuzarea sa recentă din spațiul francofon [23]. Dialectica trecerii de la discursiv la literar este prinsă de Jolles în ecuația formă simplă (formă actualizată) formă savantă. Formele discursive simple, care constituie substratul potențial al literaturii, ar fi discursul mitic, memorabilul, discursul legendar, discursul epic, discursul sentențios, gesta, ghicitoarea și cazul juridic. Examinînd îndeaproape sistemul lui Jolles observăm că formele sale simple sînt un fel de arhetipuri discursive, sau eventual de supratipuri, pe care exegeții tîrzii s-au întrecut în a le distribui și clasa conform unei combinatorii de trăsături *pragmatice* (cum ar fi atitudinile interogativă pentru mit și caz, sau indicativă pentru gesta și memorabil) și *tematice* (idealism în cazul mitului, legendei sau povestirii; realism pentru gestă, ghicitoare și locuțiune)[24].

---

[19] Cl. Duchet, *Texte, métatexte, idéologie*, „Littérature", 12, 1973.

[20] *Ibidem*, p. 8.

[21] Cf. Pentru dezvoltarea acestei ipoteze și T. Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, 1978 pp. 46—50.

[22] P. Kuenz, *L'enjeu des rhétoriques*, „Littérature", 18, 1975, pp. 3—16.

[23] A. Jolles, *Formes simples*, Seuil, 1972.

[24] Vezi încercarea lui A. Schlossig cu ocazia ediției din 1956, Hall Niemeyer, Verlag, ed. fr. *Introduction*, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dincolo de arbitrariul unor asemenea criterii de clasare, trebuie reținute clarificările pertinente referitoare le mecanismele de trecere a formelor simple, întîi în forme actualizate derivate — de exemplu locuțiunea (sau discursul sentențios, am spune noi mai degrabă), în proverb, dicton, maximă, sentință, apoftegmă — și apoi în formele savante (sau literare). Forma savantă a cazului — sau a discursului juridic — este de pildă reprezentată, pentru Jolles, de nuvelă. Să reținem că elementele minimale, cu pornire de la care se articulează o formă simplă, sînt o „atitudine mentală" (interogația, în cazul mitului, imitarea în cazul legendei) și un element formal corespunzător, pe care Jolles îl numește inițial gest verbal, precizînd ulterior că are în vedere microelemente tematice cum ar fi motivele („Unități ale evenimentului care au fost deja captate de limbă", în chiar termenii lui Jolles [25]). Actualizarea formei simple presupune o serie de constringeri formale suplimentare. Trecerea formei simple în forme savante este în esență un proces de *fixare* definitivă, deci de canonizare și instituționalizare, perceptibil în mod frapant mai ales în plan formal.

Studiul lui Jolles rămîne în primul rînd o contribuție esențială pe tărîmul abstracțiunii, lucrarea sa neavînd ca obiectiv studiul concret al constituirii istorice a unei forme savante anume.

Drumul schițat de formaliști, invers față de cel al lui Jolles, pornește de la opera unor scriitori ca Gogol, de pildă, spre un context social extradiscursiv, trecînd prin procesul *transformării* unor structuri discursive neliterare — discursul epistolar, jurnalistic, foiletonul etc. Pe aceeași linie, Mihail Bahtin caută relația dintre discursul rabelaisian sau dostoievskian, pe de o parte, și o serie de discursuri legate de carnaval, ca dialogul socratic sau satira menipee, pe de alta. Valorificîndu-l declarat pe Bahtin, Julia Kristeva a studiat edificarea discursului romanesc prin transformarea unor discursuri neliterare, cum ar fi citatul sau descrierea laudativă.

Am enumerat toate aceste tentative de a sesiza în diferite formule trecerea nonliterarului în literar, în sfera discursivității, cu un scop precis. Apare încă de la formaliști — care vorbesc de constituirea unui sistem discursiv literar, seria literară, — dar mai ales la Bahtin și la Kristeva, necesitatea de a se introduce în discuție și conceptul de *gen literar*. Trecerea de la retoric la opera individuală se face numai prin ecluza genurilor literare.

Genul — categorie literară referitoare la o clasă sau la un tip de discurs, cu existență empirică, istoricește atestată, — are la bază o combinatorie de trăsături, de sesență modală, tematică și formală.

Acceptarea unui tip de discurs ca gen literar este un fenomen contractual și condiționat sociologic, care nu poate fi explicat în termeni deductivi, ipotetici, ci numai într-o viziune inductivă și istoristă. Funcția de a răspunde întrebării *de ce?* revine istoriei literare și sociologiei literare. Rămîne să vedem cui îi incumbă răspunsul la întrebarea *cum?*

Pentru numeroși cercetători chestiunea ar fi de resortul poeticii generale, știință generală deductivă a formelor discursului literar. A acelei poetici pe care Todorov și alții o văd ca pe o disciplină a virtualităților formale ale literaturii, nu drept studiu al structurilor sale deja realizate

[25] *Op. cit.*, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă admitem acest lucru, atunci admitem că genurile literare pot varia la infinit, prin asocierea practic nelimitată a trăsăturilor modale existente cu *n* trăsături tematice și formale posibile. Consecințele practice ale acestui postulat sînt perfect ilustrate de dificultățile lui N. Frye, spre exemplu, în a da o sistematică coerentă a genurilor posibile [26]. Însuși Todorov, care avansase în *Introducerea la literatura fantastică* distincția între genurile teoretice și cele empirice, renunță, în *Les genres du discours*, la prima categorie.

Operația de tipologizare pe baza căreia s-ar putea stabili sistemul genurilor, aflat în uz și oficializat pe un anumit palier al istoriei literare, nu poate fi decît inductivă și taxinomică. Genul fiind o combinatorie de factori de cele mai diverse substanțe (semantici, pragmatici, verbali), aria de selectare a criteriilor este foarte mare. Se înțelege că variază și gradul de generalitate al criteriilor, de unde posibilitatea identificării atît de *subgenuri* sau *specii*, cît și, respectiv, de *supragenuri*, *arhigenuri*, sau poli ai genurilor. Ierarhia nivelelor care mediază trecerea între fiecare text individual și masa infinită a discursurilor, pe de o parte, și între același text și *Literatură*, pe de alta, este extrem de complexă. La una din extremități ea se ramifică într-o rețea foarte intinsă de genuri „mici" sau specii, prin intermediul căreia se menține comunicarea subterană cu masa discursivă a intertextualității, cu practica discursivă a unei epoci, considerată în ansamblul său. La cealaltă, genurile se pot grupa treptat, pentru a se ajunge la ansambluri din ce în ce mai mari, la sisteme generice, care tind să concureze însăși instituția Literaturii. Este, spre exemplu, cazul așa-numitului arhigen al genurilor numite ficționale.

La nivelul trecerii de la retoric la discursurile literare lucrurile s-au clarificat principial, știindu-se actualmente că este vorba de o operație sociologic condiționată, de normare prin critică, prin școală, prin presa literară, prin ideologia unor școli sau curente, prin constituirea unui metadiscurs specializat, cum ar fi de exemplu prefețele-program, manifestele de școală etc. La cealaltă extremitate, a trecerii de la discursul individual la Literatură, lucrurile sînt însă departe de a fi simple. În dorința lor de a realiza nivele polarizante tot mai înalte pe scara genurilor, cercetătorii intră în criză de terminologie, fiind siliți să numească *mod* tot ce depășește un anumit nivel de generalitate. Ia naștere, în acest fel, un derutant sistem de moduri *sui generis*.

Examinînd criteriile manifestate în cîteva dintre polarizările mai cunoscute, observăm că ele pot fi global taxate de tematice. Sursa lor, planul în care operează decupajele, este de găsit la nivelul imaginarului uman colectiv. De aici și impresia că ar fi vorba de categorii transistorice, deci modale. De cele mai multe ori se recurge chiar la categorii estetice, cum sînt acelea de comic, tragic, fantastic, satiric, ironic ș.a.m.d., care sînt ipostaziate în criterii de cristalizare a unor arhigenuri, uitîndu-se că genurile sînt categorii intrinsece spațiului literar și proprii *numai lui*, strîns legate de cuvînt, material specific literaturii.

Vom exemplifica cu trei dintre cele mai cunoscute studii privind polarizarea genurilor, prin identificarea unor constante tematice, antropologice.

---

[26] N. Frye, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care depășesc de cele mai multe ori spațiul literar. Cele trei nume la care ne referim sînt N. Frye, R. Scholes și M. Bahtin[27].

Le-am ales pe aceste trei și din alte motive decît popularitatea de care se bucură. Ni s-a părut că, luate în ansamblu, ele reprezintă un triptic care prezintă, în forme terminologice aparent diferite, aceeași idee : și anume că genurile se ordonează întotdeauna conform unui spectru dominat de cei doi antipozi care sînt *registrul grav* și cel *ironic*. Este în fond aceeași tipologie cu dominanță bipolară care transpare la Bahtin, atunci cînd vorbește de tipul *serios* și de cel *ilar* (carnavalul sau dialogicul identificat și descris de el fiind tocmai o formă insolită, ba chiar subversivă, de combinare a celor două registre contrastante, combinare proprie numai epocilor de șoc și de mutații culturale) ; dar și la un comentator al său recent care pledează pentru registrul romantic în opoziție cu cel al farsei [28]. Aceleiași idei i se subordonează analiza trecerii între *mitic* și *ironic* la Northrop Frye, sau între *romantic* și *satiric* la Robert Scholes. De reținut că ambii traversează această gamă tipologică (într-un model tabular cu două intrări) de o serie de noi distincții, referitoare la raportul personajului cu lumea experienței.

Asemenea polarizări sînt utile, cu rezerva că ele nu trebuie luate drept ceea ce nu sînt. Pe de o parte, drept moduri, iar pe de alta, drept genuri istorice, cum se întîmplă la T. Todorov [29] sau la Sorin Alexandrescu [30], ambii încercînd să pună bazele unei tipologii în care discursul realist și cel fantastic să reprezinte cei doi antipozi. Că este vorba de simple categorii literare, ce pot eventual servi unei polarizări speculative a genurilor literare, dar fără a fi erijate în genuri, o dovedește și eșecul încercării de a se găsi notele distinctive, formale și tematice, ale așa-zisului *discurs realist*. Genurile sînt, s-a dovedit odată în plus cu această ocazie, conglomerate solidare în care constrîngerile modale sînt strîns legate și dependente de cele tematice și formale. Nu vom încheia acest capitol înainte de a aminti că recent se conturează premisele extinderii competenței retoricii în domeniul tipologiei discursive pe măsură ce ipoteza posibilității de a se descrie un gen ca un act *ilocuționar* complex cîștigă tot mai mult teren. Impulsul unor asemenea cercetări este de găsit în precizările lui Wittgenstein asupra tipologiei funcționale a limbii, precizări reluate și dezvoltate, cu aplicare la studiul discursului, de către reprezentanții filozofiei analitice engleze, în special J. L. Austin, J. Searle și P. L. Strawson.

Se subliniază mai ales caracterul *contractual* al genului, care se bazează pe o serie de presupoziții, acceptate deopotrivă de către creator cît și de către receptorii săi.

Asemenea cercetări valorifică în special progresele recente ale pragmaticii lingvistice, interesate de comunicarea lingvistică în dimensiunea sa modală de act concret, cu un efect direct sesizabil. Avem în vedere

---

[27] N. Frye, *Anatomia criticii*, ed. cit supra ; Mihail Bahtin, *Probleme ale poeticii lui Dostoievski* și *François Rabelais și cultura populară în Evul mediu și în Renaștere*, ed. cit. supra ; R. Scholes, *Les modes de la fiction*, „Poétique", 32, 1977.

[28] David Hayman, *Au-delà de Bakhtine. Pour une mécanique des modes*, „Poétique", 13, 1977, pp. 76–95.

[29] *Introduction à la littérature fantastique* și *Les genres du discours*, cit. supra.

[30] *Le discours étrange*, în Cl. Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse Université, Paris, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

studiile consacrate în ultima vreme discursului autobiografic [31], la baza căruia se găsește un contract de tip special, în uz într-o perioadă istoricește limitată. Criteriile de identificare a unui gen literar, observă unanim exegeții autobiografiei, nu ne spun ce trebuie să fie construcția unui text, ci în primul rînd cum trebuie considerat acel text, și ce forță trebuie să aibă pentru noi [32]. Valoarea unui discurs ca gen literar este reflexul direct al unor distincții convenționale — de exemplu, în cazul autobiografiei, cele între prima persoană idealizată și eul autobiografic individual, între factual-empiric și spiritual, sau între obiectiv și subiectiv, între subiectiv-transcedental și subiectiv-anecdotic etc. — care privesc contextul, identitatea autorului și tehnica prezentării, condiții supuse schimbării diacronice [33].

La concluzii analoge se ajunge și în cazul studierii, din aceeași perspectivă, a genului didactic — reprezentat de parabolă, fabulă și romanul cu teză — probant fiind aici în primul rînd efectul de lectură [34].

Nu putem intra în detalii care depășesc obiectul general al discuției noastre, și anume competența și oportunitatea teoriei retorice în elaborarea unei atît de necesare sistematici a tipurilor de discurs. Ne limităm să insistăm în încheiere asupra prețioasei contribuții a străvechei *ars dicendi rediviva* în depășirea fetișului unicității și al misticii creației individuale. Prin elucidarea și disecarea competentă a determinării generice și supraindividuale a literaturii, retorica este un arhitect destoinic al punților care înscriu literatura în continuumul practicii și experienței umane.

---

[31] Cf. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, „Poétique", 14, 1973, studiu dezvoltat ulterior într-un volum special; teza de doctorat a Elisabetei Bruss, *Autobiography; The Changing Structure of a Literary Act*, Univ. of Michigan, 1972, sintetizată în *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, „Poétique", 17, 1974, pp. 14—27.

[32] E. Bruss, *loc. cit.*, p. 16.

[33] *Ibidem*, pp. 21—26.

[34] Susan Suleiman, *Pour une poétique du roman à thèse*, „Critique", 1974, și *Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse*, „Poétique", 32, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

# ANTITEZE TEORETICO-METODOLOGICE ÎN CERCETAREA TEXTULUI LITERAR

RADU BAGDASAR

Viaţa culturală contemporană exhibă uneori fenomene greu de încadrat în sfera firescului, a căror explicaţie stă, se pare, în înseşi contradicţiile spiralei dezvoltării. Aşa s-ar putea interpreta, eventual, cantonarea la periferia schimbului major de idei literar-estetice din ultimele decenii a operei lui Pius Servien şi, cu restricţiile în timp necesare, a şcolii post festum pe care ideile sale au generat-o prin deceniul al şaptelea în spaţiul culturii româneşti. Este adevărat că ideologia lui Servien se defineşte printr-un vizionarism devansator care o desprinde de solul paradigmelor epistemologice ale ştiinţei literare, dar aceasta nu trebuie să constituie un motiv de refuz explicit sau ignorare, ci mai degrabă invers, în ordinea psihologiei omului de cultură modern avid de insolit şi paradox, de aplecare atentă şi comprehensivă asupra operei celui pe care Valéry însuşi îl considera, în peisajul cultural al anilor '30, „un caz". Destinul lui în epocă nu constituie însă, din păcate, o excepţie. Rudolf Carnap observa îngrijorătoarea extensie a acestui simptom de patologia culturii: „Am descoperit că majoritatea oamenilor de ştiinţă şi filosofilor acceptă să discute o afirmaţie nouă numai în cazul în care este formulată într-un cadru conceptual obişnuit; pentru cei mai mulţi însă pare extrem de dificilă chiar luarea în considerare şi discutarea concepţiilor noi" [1]. Or, ideaţia contemporană, prin ritmul ei de primenire, de restructurare şi reconsiderare a conţinuturilor, cere în mod imperativ noi patternuri de receptare (abandonarea inhibiţiilor de adaptare la nou, lărgirea conului de interes informaţional şi în zonele inter- şi metadisciplinare etc.). Acestea au început să-şi facă simţită salutara prezenţă chiar în sectoarele cele mai conservatoare ale culturii, constituind-se într-una din condiţiile hotărîtoare ale dinamismului ei contemporan.

Concepţiile lui Servien şi Michael Riffaterre, ale cărui idei se întîlnesc în mare măsură cu cele ale emulului său mai virstnic, dublate de o tentă aplicativă la literatură mai acuzată, au fost punctele de sprijin ale primei structuri metodologice pe care o vom prezenta. Ei par a fi printre puţinii care, în contrast cu orientările analitico-scientiste şi chiar critica de gust, se plasează în planul ontologic real al literaturii: conştiinţa receptorului în relaţionalitatea ei cu textul literar. Chiar dacă în actul critic nu este întotdeauna posibil şi comod să se procedeze prin cercetări de estetică

[1] Apud V. E. Maşek, *Cuvînt înainte* la Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*. Editura politică, Bucureşti, 1975, p. 16.

*Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, 387—406, Bucureşti, 1981.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

experimentală, așa cum o cere metoda postulată, ea rămîne totuși singura căreia, ni se pare, i se poate acorda deplină legitimitate filosofică și științifică. Licențele în raport cu ea se admit în măsura în care se poate vorbi de obiectivitate și spirit științific în psihologie, știința subiectivității însăși, adică în măsura în care pe mulțimea infinit nuanțată a receptărilor se disting fascicule de dominante (corespunzătoare anumitor perioade de timp și secțiuni socio-culturale ale colectivității) care pot fi puse în relație cu stimuli determinați din planul obiectului. În măsura în care cunoaștem sau putem afla reacțiile subiective ale unui arhilector la structura de stimuli, se poate porni și din planul obiectiv, textual, încercîndu-se determinarea interpretărilor subiective pe care aceasta le induce. Așa se susține teoretic modul de abordare din segmentul al doilea al lucrării, care pleacă de la realități ale „textului" (se va vedea în ce sens) și nu de la testarea lui pe grupuri de subiecți. *Este vorba, prin urmare, de două metode în antiteză ,ambele apte a revela universul semantic al operei : una care are ca punct de plecare planul receptorului, cealaltă planul opus, al emițătorului. Prima, în măsura în care respectă o serie de condiții ale testării mulțimilor structurate, surprinde fenomenul în întreaga sa complexitate, cealaltă, mizînd pe existența unui nucleu de relații univoce între anumite configurații ale „textului" și interpretări date, realizează corect sensurile generale ale operei.* Finalizările ei sînt valide, și acest lucru este esențial pentru valoarea relevantă și limitele metodei, numai în măsura în care evită acele nivele și segmente ale textului în legătură cu care pot apărea ambiguități în interpretarea datelor obiectuale. Diferența între metodologia psihocritică și cea obiectual critică, așa cum sînt ele conturate aici, rezidă prin urmare în faptul că prima are o valabilitate generală în planul obiectului și oferă maximum de finalizări, în ipoteza respectării condițiilor statistice de aplicare, în vreme ce secunda oferă rezultate concludente numai pe o anumită fișie a obiectului, restricțiile la acest nivel implicînd restrîngeri (tipologice) ale sferei interpretărilor, în special la nivelul microscopic al substanței textului (limbajul).

Din alt unghi de vedere, o notă specială se impune relativ la statutul limbajului artistic în contextul întregii culturi. Deși principalul său domeniu de obiectivare rămîne literatura, fenomene de limbaj poetic apar din ce în ce mai frecvent și în domenii care nu au, cel puțin aparent, nimic în comun cu aceasta : matematica, medicina,biologia etc., deci la polul opus poeziei — științele. Explicația pare a rezida în însești caracteristicile nivelului de dezvoltare la care acestea au ajuns. Decartezianizarea gîndirii științifice, renunțarea la liniaritatea, ordinea, cuantificarea, mecanicismul care au impregnat-o timp de secole, intră în conflict cu propria ei proiecție lingvistică — formele codificate ale limbajului științific. Cu alte cuvinte, apare o contradicție între gîndirea specializată, cu un dinamism superior, și metalimbajul, care prin ea se obiectivează, mai inert, excedat în permanență de explozia ideatică. Decalajul este alimentat în special de creșterea ponderii factorului intuitiv în economia gîndirii „exacte". Metodele euristice de tot felul : brainstormingul, idea engineering, colective notebook, sinectica etc. ocupă un loc tot mai important în cercetare și chiar în producție. Prin aceasta gîndirea științifică se apropie de gîndirea artistică, afirmația fiind valabilă și pentru obiectivările lor lingvistice. O interesantă paralelă între capacitatea limbajului științific de a se converti în limbaj artistic și capacitatea inversă a acestuia din urmă, de a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

funcţiona cu succes în slujba gîndirii ştiinţifice, a fost schiţată de profesorul S. Marcus în capitolul dedicat lui Dan Barbilian din volumul de eseuri publicat sub titlul „Din gîndirea matematică românească"[2]. Iată, prin urmare, că problematica limbajului poetic tinde să depăşească perimetrul preocupărilor legitime ale teoriei literare, devenind o dimensiune a întregii culturi. Iar cum conştientizarea şi dirijarea tuturor componentelor cadrului existenţial şi spiritual uman este una din trăsăturile caracteristice ale civilizaţiei actuale, cercetarea limbajului poetic, a structurii, funcţiilor şi generării sale capătă un nou statut. Ea tinde să devină o problemă cu implicaţii practice, interesînd cele mai diverse sectoare ale culturii.

În acest context se re-pune problema limbajului poetic, deocamdată în formele sale tradiţionale, ritualizate, din domeniul artei literare, deşi există şi lucrări care se ocupă de infiltraţiile sale în metalimbajele ştiinţei. În momentul de faţă însă, ele sînt prea sumare pentru a putea încerca cu şanse de reuşită o sinteză metodologică globală.

## O METODĂ PSIHOCRITICĂ DE INVESTIGARE A TEXTULUI LITERAR

Scenariul cercetării este următorul.

Considerăm un contemplator uman cantonat în domeniul limbajului poetic şi un observator, de asemenea uman, aflat în domeniul limbajului ştiinţific. Pentru nici unul dintre ei nu există celălalt pol al limbajului. La cererea noastră, contemplatorul va alege obiectele artistice dintr-un ansamblu de obiecte oarecare, iar în cadrul acestora (al celor artistice) va opera unele separări, acordîndu-le atenţie unora şi neglijîndu-le pe celelalte, dar nefiind capabil a-şi exprima criteriul alegerii decît cel mult în termenii limbajului poetic. Avem aşadar, mai întîi, o macroselecţie prin care arta este separată de nonartă, iar apoi, în funcţie de un ansamblu de criterii „estetice" implicite, se operează tot atîtea clasificări ale operelor concrete. Se poate distinge o ierarhie a nivelelor de generalitate ale acestor clasificări. Observatorul, la rîndul lui, va porni de la faptul obiectiv al discriminării mulţimii de obiecte oarecare în două clase, şi al mulţimii de obiecte artistice în diverse alte submulţimi[3]. Este evident că fiecăreia dintre aceste submulţimi îi este proprie o legătură internă L de omogenitate, în virtutea căreia contemplatorul a alăturat elementele care o alcătuiesc. Sarcina observatorului analist, care nu dispune decît de

---

[2] Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1975.

[3] În metoda sa, Riffaterre disociază între reacţia receptorului, considerată ca un simplu răspuns la stimulul stilistic codat într-un pasaj, şi natura acestei reacţii (încîntare, plictiseală, insatisfacţie). În acest fel el operează în nivelul operei un clivaj între planul axiologic, al judecăţii de valoare, şi planul stilistic (stimulii stilistici). Depinde prin urmare de domeniul în care ne plasăm: cel al criticii sau cel al stilisticii, pentru a considera sau nu şi natura reacţiilor lectorului. Cum aici interesul nostru se leagă de critica estetică, rămîne să observăm numai că actul critic include examenul stilistic, dar nu şi invers. „Eliminarea conţinutului reacţiilor lectorilor este esenţială — spune Riffaterre *(Essais de stylistique structurale*, Dunod, 1972, pp. 46—47) — ea protejează contra clasificărilor preconcepute (ca cea a retoricii), permite demersului a fi transistoric, transideologic, de a include fapte a căror interpretare s-a aschimbat uneori cu totul şi a ţine cont chiar de reacţiile negative; în sfîrşit, şi mai ales, ea este cea care elimină subiectivitatea acestor reacţii, această subiectivitate (aprobare, dezaprobare, interpretare ca intenţie, interpretare estetică, filosofică etc.) aparţinînd în mod exclusiv conţinutului".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

optica limbajului științific, rezidă în găsirea unei trăsături — exprimabilă în termenii acestui din urmă limbaj — care să caracterizeze întreaga submulțime sau aproape întreaga submulțime și, în plus, să fie absentă sau aproape absentă din categoria obiectelor care nu aparțin submulțimii respective. Legătura internă L de omogenitate nu este identică cu trăsătura S, pe care o include în sensul teoriei mulțimilor. Cîteva trăsături S vor aproxima însă suficient de fin trăsătura L.

Un contemplator alege, de pildă, cîteva pasaje din *La nouvelle Héloise* a lui Rousseau, afirmînd că toate îi produc aceeași impresie de armonie. Explicațiile în legătură cu criteriul alegerii, pe care ni le dă contemplatorul, nu le putem însă utiliza întrucît s-a constatat că luate ca bază pentru o nouă alegere, pot duce la obținerea unei alte clase de obiecte. Aceasta înseamnă că criteriul exprimat nu este cel real, pe care rămîne să-l descoperim prin alte mijloace. În acest scop, observatorul va analiza pasajele alese de contemplator, pentru a indentifica trăsătura caracteristică în mod (cvasi) exclusiv fragmentelor selecționate. În cazul nostru, ea constă într-un anumit tip de structuri sonore la toate fragmentele. Într-o lucrare anterioară despre *Atala* a lui Chateaubriand, Servien obținuse, în planul limbajului științific, pentru ceea ce contemplatorului i se păruseră adevărate „culmi lirice", o relație numerică simplă drept trăsătură S. Reciproca nu este însă valabilă. Dacă toate pasajele considerate de contemplator drept culmi lirice vor avea o structură sonoră regulată, aceasta nu înseamnă că toate pasajele cu structură sonoră regulată vor fi culmi lirice. Ceea ce i-a produs contemplatorului impresia de maxim liric nu rezidă deci numai în această trăsătură S ci, probabil, și în alte trăsături, deocamdată nedescoperite. În acest punct Servien introduce noțiunea de probabilitate, reformulînd adevărul de mai sus astfel: este probabil ca o exprimare cu structura sonoră regulată să fie poetică, în timp ce structura amorfă a alte fraze să dovedească nepoeticitatea ei. Esteticianul francez (de origină română) a fost printre foarte puținii care au intuit, înainte de apariția lingvisticii informaționale, importanța factorului probalistic nu numai în structura obiectului artistic ca atare, dar și în receptarea lui și, implicit, în cercetarea estetică.

Identificarea unei trăsături S în mod individual reprezintă așadar numai un moment elementar al metodei. Practic, vom căuta să obținem o mulțime cît mai cuprinzătoare de astfel de trăsături, astfel încît să aproximăm cît mai fidel legătura de omogenitate L. Între trăsăturile S corespunzătoare unei anumite legături L de omogenitate vom stabili o ierarhie în funcție de frecvența lor mai mare sau mai mică în categoria obiectelor neselecționate. Cu cît o trăsătură va fi identificată la un număr mai mic de astfel de obiecte și la un număr mai mare de obiecte selecționate, cu atît va satisface mai bine condiția esențială de pertinență a trăsăturilor S (de a aparține numai și numai obiectelor submulțimii selecționate), ocupînd un loc mai important în ierarhie. Să presupunem că sîntem în faza inițială a studierii obiectelor selecționate și am descoperit prima trăsătură S, proprie aproape tuturor obiectelor submulțimii examinate. Procedăm la eliminarea din mulțimea obiectelor neselecționate a acelora care nu conțin trăsătura S. Vom reuși să excludem cea mai mare parte a acestei mulțimi. Dacă notăm cu E complementarea submulțimii obiectelor selecționate în raport cu mulțimea obiectelor artistice și cu A', A'',...,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

$A^{(1)}, A^{(2)}, \ldots, A^{(n)}; \bigcup_{i=1}^{\infty} A^{(i)} = E$, submulțimile lui E eliminate, respectiv, cu ajutorul trăsăturilor S', S'', ..., $S^{(1)}$, $S^{(2)}$, ..., $S^{(n)}$, vom putea avea pentru două trăsături oarecare $S^{(i)}$ și $S^{(j)}$ următoarele trei situații mutuale :

1. — $S^{(j)}$ elimină numai unele din obiectele eliminate de $S^{(i)}$ fără a elimina și alte obiecte, adică $A^{(j)} \subset A^{(i)}$. Se zice că $A^{(j)}$ este parte strictă a lui $A^{(i)}$. Fără îndoială, putem avea și situația $A^{(j)} \supset A^{(i)}$, dar aceasta se reduce, prin inversarea indicilor, la același caz.

2. — $S^{(j)}$ elimină aceleași obiecte ca și $S^{(i)}$ fără a elimina și alte obiecte : $A^{(j)} = A^{(i)}$. Se zice fie că $A^{(j)}$ este partea plină a lui $A^{(i)}$, fie că cele două mulțimi sînt egale.

3. — $S^{(j)}$ înlătură un ansamblu de obiecte care include unele din cele îndepărtate cu ajutorul lui $S^{(i)}$ dar nu se limitează la ele. Vom spune că avem intersecție consistentă ireductibilă la incluziune pentru a sublinia atît faptul că $(A^{(j)} - A^{(i)}) + (A^{(i)} - A^{(j)}) \neq 0$ cît și condiția, valabilă de altfel pentru toate cele trei cazuri, ca $A^{(j)} \cap A^{(i)} \neq 0$.

Ultimul caz este cel mai important pentru cunoașterea estetică. Cele două trăsături $S^{(i)}$ și $S^{(j)}$ vor elimina împreună mai multe elemente ale mulțimii E decît fiecare dintre ele în mod individual. Acest proces, privit în perspectiva întregii serii de trăsături S', S'', ..., $S^{(n)}$, va duce la aproximarea cît mai fină a scopului urmărit de observator : acoperirea perfectă a submulțimii eliminate a mulțimii E de obiecte neselecționate, adică, $\bigcup_{i=1}^{\infty} A^{(i)} = E$ în timp ce $\bigcap_{i=1}^{\infty} A^{(i)} = \complement E$.

Fără îndoială, în această metodologie putem adopta și o cale inversă, care prezintă în plus avantajul că este mai ușor de realizat practic, și anume, căutarea tuturor trăsăturilor stilistice comune mulțimii obiectelor selecționate, notată aici $\complement E$, veghind în același timp ca ele să nu fie deloc sau să fie cît mai puțin prezente în mulțimea E. Dintre trăsăturile stilistice proprii mulțimii $\complement E$ vom reține numai o parte, în funcție de caracterul lor obiectiv (în sens lingvistic) sau individualizant subiectiv.

Oricare din variante adoptăm însă, în momentul în care vom considera că am obținut o aproximare suficient de fină a legăturii de omogenitate L printr-o mulțime de trăsături, care practic poate fi și finită, putem trece la studierea unei alte trăsături L, aparținînd fie aceluiași contemplator dar înregistrată într-un moment diferit de timp, fie unui alt contemplator. Obținem astfel o mulțime de legături interne de omogenitate : $L^{(\alpha)}$, $L^{(\beta)}$, .... Presupunînd că și acestea au fost aproximate fiecare prin trăsături S, vom avea o familie (probabil transfinită) de mulțimi numărabile care va aproxima la rîndul ei oricît de fin familia (transfinită) de mulțimi continue care constituie spectrul semantic al operei.

Desigur, metoda expusă poate părea foarte generală și greu aplicabilă în practică. În realitate, lucrurile nu stau astfel. Pe baza reacțiilor înregistrate ale unui contemplator înzestrat cu gust (eventual chiar criticul), pasajele selecționate se pot analiza și compara cu ajutorul calculatorului într-un timp foarte scurt. Obținem astfel automat trăsăturile S, adică segmentul în aparență cel mai dificil al metodei după care cercetarea este practic terminată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Privind lucrurile în perspectivă, după un număr suficient de mare de astfel de lucrări vom dispune de un depozit de date în memoria calculatorului constînd în perechile ordonate ale produsului cartezian dintre mulțimea tipurilor de reacții estetice [4] și familia de mulțimi alcătuite de trăsături S ale mai multor opere. Cu alte cuvinte, vom dispune de un tablou al relațiilor de o deosebită complexitate, înregistrate între planul obiectual și cel estetic al operei de artă.

Clasificările operate de contemplator nu au însă aceeași valoare revelantă. Există clasificări superficiale și clasificări profunde în funcție de valorile, exterioare sau de esență, pe care le sesizează în obiectele selectate. Ajungem astfel, așa cum am menționat deja, la necesitatea unei ierarhizări a criteriilor și clasificărilor corespunzătoare pe baza acestui metacriteriu (al profunzimii). Nivelul clasificării obiectelor poetice în romantice și clasice sau simboliste și parnasiene, de exemplu, este mai de suprafață decît cel al clasificării inițiale a obiectelor în poetice și nonpoetice. Orice clasificare în interiorul clasei romantice sau clasice este mai de suprafață decît însăși această clasificare, ș.a.m.d.. Sintetizînd, se poate afirma că o clasificare este cu atît mai profundă cu cît criteriul care o generează este mai apropiat de polul L (polul limbajului poetic). O observație semnificativă legată de această aserțiune privește faptul că dacă în problema definirii noțiunilor estetice cu un grad de generalitate mai scăzut (școli, curente, stiluri artistice efective) divergențele de opinii ale teoreticienilor sînt relativ reduse, în privința conținutului noțiunilor de mare generalitate : artă, frumos, estetic, punctele de vedere diferă proporțional mai mult. Există zeci de definiții diferite pentru fiecare din aceste noțiuni. Explicația este cea oferită mai sus : noțiunile abstracte sînt mai aproape de polul L, polul transcendenței și al generalului, decît noțiunile relativ mai concrete, de tipul celor citate în prima categorie. Dar acest adevăr are o extrem de mare importanță nu numai în estetică ci în întreg cîmpul cunoașterii, concepte de tip L existînd în toate domeniile științei și în filozofie. Am atins în treacăt mai înainte această problemă. Care biolog va putea descoperi vreodată esența ultimă a vieții, sau care fizician va reuși să determine structura reală a materiei, în pofida faptului că în etapa naivă a științelor mulți au avut impresia ori credința a o fi făcut. Cunoașterea științifică își pune astăzi problema mai modestă, dar în aceeași măsură mai realistă, a apropierii treptate, asimptotice, de aceste obiecte de tip L. S-a renunțat la metodele speculative și sistemele închise pretinzînd a oferi imagini definitive și totale ale realității. Metoda întrebuințată poate cel mai frecvent în cercetarea (în general) actuală este metoda modelării. Un model care satisface anumite condiții de simplitate și putere (adecvare față de obiectul modelat) ne oferă cunoașterea unui aspect din realitatea reprezentată de acesta. Totuși, în mod paradoxal, cei mai mulți dintre teoreticienii artei recuză această optică, persistînd în tendința către descrieri totale, absolute ale obiectelor artistice. Unul din membrii grupului μ din

[4] Domeniul trăirilor estetice are un caracter continuu, deși psihologii și esteticienii manifestă tendința naturală de a-l cuantifica, distingînd diverse tipuri de reacții estetice : plictiseală, satisfacție, iritare etc. Nu este vorba de o contradicție ci numai de dichotomia ideal/funcțional.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Belgia, J. M. Klinkenberg, remarca „blocajul epistemologic" generat de „mitul adevărului (absolut—n.n.), împiedicînd încă drumurile științelor umane, paralizîndu-i chiar pe aceia care se cred cei mai eliberați"[5]

*

Un aspect care privește acuratețea aplicării metodei descrise rezidă în desfășurarea nestingherită a procesului de selecție realizat de contemplator *direct sau indirect prin reacțiile sale*. Pentru că, datorită unor factori extrinseci, selecția poate fi deformată chiar împiedicată. O capodoperă poetică într-o limbă neînțeleasă nu este altceva decît un ansamblu amorf de sunete. Pentru un om aflat sub imperiul spaimei, tablourile lui Fragonard sau Poussin devin obiecte oarecare. La fel versurile lui Ion Barbu pentru un cititor obișnuit numai cu proza și care nu o gustă decît pe aceasta, sau pentru cronicarul literar rutinier, grăbit să-și scrie articolul zilnic. Într-o ambianță zgomotoasă, pe fondul unor mari frămîntări sufletești, sau pentru un spirit cu totul mediocru, orice operă, oricît de valoroasă nu va putea fi receptată corespunzător. Omul suferă, de asemenea, de fluctuații individuale și profesionale ale energiei intelectuale, ceea ce poate face ca opera să nu fie egal receptată pe toată întinderea ei.

În aceeași măsură este necesară evitarea altor categorii de factori deformanți. Anumite criterii extrinseci de clasificare (modă literară, naționalitate etc.) pot substitui pe cele pertinent estetice în cadrul selecției poetice. Criteriile de clasificare bazate pe considerente etnice ale marelui critic și istoric literar Nicolae Iorga l-au condus de multe ori la clasificări estetice șubrede sau chiar eronate. În fața unei cărți trebuie să facem abstracție de autoritatea apriori pe care o dă conținutului litera tipărită sau recomandarea ei în cutare sau cutare istorie literară, în cronica radio sau televizată. Faptul că gustul și onestitatea trebuie să stea la baza selecției poetice (artistice) pe care se sprijină cunoașterea estetică, așa cum afirmă și Servien, ar putea părea o afirmație lipsită de consistență și rigoare. Dar însăși natura esteticului, determinată în mod esențial de sensibilitatea umană, implică excluderea oricăror elemente „consistente" și „riguroase" în sensul științelor exacte. Ceea ce nu înseamnă că în legătură cu selecția poetică (artistică) nu există aspecte care pot fi considerate obiective în sens estetic și pe care ne putem sprijini în fundamentarea unor teorii științifice. Numai că aceste aspecte există în plan psihologic și se definesc prin acele dominante semantico-axiologice în legătură cu care se vorbește despre „consensus omnium". Este ideal ca acest consensus omnium, care, riguros vorbind, este în realitate majoritatea relativă a dominantelor de opinie, să fie în același timp și consensus optimorum. Pare cu totul îndoielnică posibilitatea existenței unui alt criteriu la nivelul receptării artei, care, să nu uităm, este un fenomen pur psihologic. Iar metoda dominantelor statistice în sensul de mai sus este larg utilizată în psihologie, fără a se considera că prin aceasta este atins caracterul științific al cercetării ci numai că aici el îmbracă o haină specifică impusă de natura particulară a obiectului investigat.

---

[5] Jean-Marie Klinkenberg, *Vers un modèle théorique du langage poétique*, în „Degrés. Revue de synthèse à orientation semiologique", 1973, no. 1, Janvier, pp. d1-d12.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

## UN EXEMPLU DE ANALIZĂ LOGICO-ŞTIINŢIFICĂ ŞI INTERPRETARE A „TEXTULUI" UNEI OPERE LITERARE

Vom apela la unul din genurile literare care, datorită caracterului discret al strcturii textuale mult mai pregnant comparativ cu alte genuri, a permis avansarea mai rapidă a procesului de formalizare. Este vorba de literatura dramatică. Un motiv în plus care ne determină la această opţiune este substanţiala contribuţie adusă de şcoala românească de poetică matematică la cercetările în acest domeniu.

În realizarea unei astfel de investigaţii, cercetătorul trebuie să facă abstracţie de tot ceea ce reprezintă plan semantic în opera respectivă. El nu trebuie să ia în consideraţie decît aspectele formale, caracteristice spectacolului de teatru : intrările şi ieşirile actorilor în şi din scenă, gradul de populare al scenei, numărul şi lungimea replicilor pe care le rosteşte un personaj, numărul scenelor în care unul şi numai un singur personaj dintr-o anumită pereche de personaje este prezent, cu ce alte personaje apare concomitent un anumit personaj etc.

A. Considerăm un parametru de mare relevanţă $\lambda_{ij}$ conceput de cercetătorul Mihai Dinu [6]. Conţinutul acestui parametru este dat de relaţia :

$\lambda_{ij} = n_{ij} - \overline{n_{ij}}$, unde $n_{ij}$ este numărul de scene în care sînt prezente concomitent personajele $X_i$ şi $X_j$ iar $\overline{n_{ij}}$ numărul de scene în care cele două personaje ar fi apărut concomitent dacă distribuirea lor în piesă ar fi fost strict întîmplătoare. Numărul $\overline{n_{ij}}$ poate fi determinat prin următoarea formulă :

$$\overline{n_{ij}} = N \cdot P_{ij} = N \cdot P_i \cdot P_j \approx N \cdot f_i \cdot f_j = \frac{n_i n_j}{N} \text{ scene, în care } N \text{ este}$$

numărul de scene al piesei, $P_{ij}$ probabilitatea ca două personaje $X_i$ şi $X_j$ să fie prezente simultan într-o scenă aleasă la întîmplare iar $P_i$, $P_j$ probabilităţile ca personajul $X_i$ sau respectiv, $X_j$ să fie prezent într-o scenă arbitrar aleasă ; $n_i$ este la rîndul său numărul de scene în care se înregistrează personajul $X_i$ iar $n_j$ numărul de scene în care este prezent personajul $X_j$. Prin urmare, parametrul $\lambda_{ij}$ nu este altceva decît abaterea liniară a numărului de apariţii concomitente care s-ar fi produs printr-o distribuire întîmplătoare a personajelor în scenă. Deşi o măsură în aparenţă simplă, se va vedea că ea conduce la rezultate deosebit de complexe şi relevante. Parametrul detectează, în ultimă analiză, nivelul şi sensul elaborării conştiente a conţinutului operei de către autor.

Interesante sînt, în general, cazurile în care $\lambda_{ij} \neq 0$. Atunci cînd acesta este pozitiv înseamnă că se urmăreşte o puternică confruntare [7] între cele două personaje care, eventual, pot reprezenta forţele dinamice în conflict.

---

[6] În *Structures linguistique probabilistes dans, l'étude du théâtre*, „Cahiers de linguistique théorique et appliquée, nr. 5(1968).

[7] Aici termenul „cnfruntare" nu are sensul de conflict ci pur şi simplu notează stabilirea unor relaţii între ele, „punerea personajelor în ecuaţie dramatică".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un $\lambda ij < o$ trădează intenţiile autorului de a ţine departe cele două personaje unul de celălalt, de a evita confruntarea lor.

Parametrul în discuţie este prin urmare o măsură a intensităţii relaţiilor care se stabilesc între personaje. El poate fi generalizat pentru toate configuraţiile posibile de 2,3... p personaje pentru o piesă cu p personaje. Compararea acestora cu cele care se realizează efectiv este concludentă. Calculul este însă extrem de laborios şi rezidă de fapt în realizarea a p—1 matrici (tabele) care să reflecte fiecare posibilitatea apariţiei sau nonapariţiei izolate a fiecărui personaj, posibilitatea apariţiei sau nonapariţiei unui anumit personaj în combinaţie cu oricare alt personaj, posibilitatea apariţiei sau nonapariţiei fiecăreia din perechile de cîte două personaje ale piesei în cauză cu oricare din cele p—2 personaje rămase ş.a.m.d., pînă la combinaţiile posibile de p—1 personaje cu ultimul personaj al piesei. Întrucît într-o astfel de configuraţie fiecare personaj are două stări posibile, prezenţa şi absenţa, notate, respectiv, cu 1 şi 0, numărul total de configuraţii al unei piese cu p personaje va fi de $2^p$. Dacă în cazul unei piese cu 10 personaje acest număr este de „numai" 1024, pentru o piesă cu 20 de personaje el ajunge la 1.176.376, dublîndu-se odată cu apariţia oricărui nou personaj.

Pentru a putea interpreta structura de configuraţii efective ale unei piese este necesar să ştim nu numai ce combinaţii de personaje foloseşte autorul dintre cele posibile şi pe care le evită, dar şi în ce măsură face aceasta. Prin urmare trebuiesc calculate probabilităţile de apariţie *ale fiecăreia din configuraţiile posibile* şi notate într-o coloană specială.

Vom obţine o matrice a probabilităţilor configuraţiilor efective din piesă, care se calculează pe baza frecvenţelor absolute ale acestora. Formula pe baza căreia Mihai Dinu calculează aceste probabilităţi este:

$$P_S \approx \prod_{i=1}^{p} \varphi_i, \quad \text{în care} \quad \varphi_i = \begin{cases} f_i \text{ dacă } X_i \in M_S \\ 1 - f_i \text{ dacă } X_i \in M_S \end{cases}$$

$f_i$ fiind frecvenţa relativă a personajului $X_i$, $M_S$ mulţimea personajelor prezente în scena S, iar p numărul tuturor personajelor piesei. Pe baza acelor două grupuri de probabilităţi: a configuraţiilor posibile şi a celor efective se determină matricea parametrului $\lambda$.

Se observă că, în special pentru piesele cu un număr mare de personaje, calculele sînt extrem de laborioase, neputînd fi practic realizate prin metode uzuale. Aceasta a făcut ca însuşi autorul metodei, cercetătorul Mihai Dinu, să recurgă la calculator în aplicarea ei pentru cazurile concrete ale unor piese. Algoritmul este relativ simplu şi a fost programat şi rulat pe un CIFA — 102; din păcate însă textul lui nu a fost publicat pentru a-l putea prezenta aici.

Aceasta este procedura metodologică generală. Să trecem la examinarea grupurilor de cîte două personaje şi să vedem modul în care Mihai Dinu face dintr-un ansamblu de rezultate matematice sursa unor interesante interpretări critice ale capodoperei caragialiene.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Matricea parametrului pentru combinaţiile de cîte două personaje ale acestei piese este următoarea :

*Tabel 1*

| | Z | T | Tr | P | C | FB | CE | Ş | IPA |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Z | — | + 4,40 | −0,65 | + 0,50 | −0,65 | −1,68 | + 2,88 | + 1,16 | −1,98 |
| T | + 4,40 | — | + 0,72 | −0,18 | −2,28 | −0,45 | + 2,09 | + 1,27 | −1,82 |
| Tr. | −0,65 | + 0,72 | — | + 1,22 | + 1,44 | + 3,13 | + 1,52 | + 2,07 | + 3,29 |
| P | + 0,50 | −0,18 | + 1,22 | — | + 0,22 | + 0,59 | + 1,93 | −0,70 | + 1,61 |
| C | −0,65 | −2,28 | + 1,44 | + 0,22 | — | + 3,13 | + 3,52 | −0,93 | + 4,29 |
| FB | −1,68 | . 5 | +3,13 | +0,59 | +3,13 | — | + 1,95 | −0,14 | +3,41 |
| CE | + 2,88 | + 2,09 | + 1,52 | + 1,93 | + 3,52 | + 1,95 | — | −0,02 | + 1,57 |
| D | + 1,16 | + 1,27 | + 2,07 | −0,70 | −0,93 | −0,14 | −0,02 | — | + 0,20 |
| IPA | −1,98 | −1,82 | + 3,29 | + 1,61 | + 4,29 | + 3,41 | + 1,57 | + 0,20 | — |

Personajele notate FB şi IPA sînt cuplurile Farfuridi-Brînzovenescu şi, respectiv, Ionescu, Popescu, alegătorii care, pe tot parcursul piesei nu apar decît împreună şi se comportă foarte asemănător, deci, din punct de vedere scenic, sînt personaje echivalente. Acest tip de personaje, pe care autorul le numeşte „gemene", sînt considerate ca formînd, respectiv, un personaj unic. Ca atare, cele 12 personaje distincte ca „etichetă", se reduc de fapt la nouă personaje distincte scenic.

Încercînd să determinăm unele din semnificaţiile piesei numai pe baza structurii ei scenice [8], deci, făcînd abstracţie de conţinutul ei lingvistic vom fi în situaţia unui spectator care, necunoscînd limba în care este scrisă piesa, încearcă totuşi să surprindă unele aspecte din conţinutul acesteia. Ca şi în cea mai mare parte a expunerii de pînă acum a metodei lui Mihai Dinu, vom urma îndeaproape consideraţiile acestuia în lucrarea semnalată.

Examinînd datele tabelului 1 constatăm că legătura cea mai puternică a piesei $\lambda = 4{,}40$ se stabileşte între Zoe şi Tipătescu. Cum şi în mod individual ambele personaje sînt printre cele care apar cel mai frecvent

[8] Structura scenică a unei piese este cea ce reuşeşte să surprindă un spectator capabil doar să distingă un personaj de celălalt şi să sesizeze intrările şi ieşirile personajelor în şi din scenă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(Zoe ocupă chiar primul loc), rezultă că ele constituie un fel de centru al conflictului şi că întreaga acţiune se raportează la această legătură. Dimpotrivă, legătura Zoe—Trahanache are un $\lambda = -0{,}65$ dînd impresia că cele două personaje (sau numai unul dintre ele) evită să se întîlnească. Ţinînd seama şi de faptul că Zoe este soţia lui Trahanache, acest lucru pare cu atît mai nefiresc şi suscită pe bună dreptate îndoieli în ce priveşte ataşamentul faţă de acesta şi fidelitatea ei conjugală. Zoe este absorbită aproape în întregime de legătura ei cu Tipătescu. Cu personajele angrenate puternic în confruntarea electorală, Trahanache, Farfuridi — Brînzovenescu, Caţavencu, Ionescu — Popescu — alegătorii, relaţiile ei sînt foarte slabe. Excepţie fac Pristanda şi Cetăţeanul turmentat care însă, deşi participă la lupta electorală, sînt implicaţi în incidentul cu scrisoarea privind relaţiile ei amoroase cu Tipătescu. Un $\lambda$ pozitiv caracterizează şi relaţiile ei cu Dandanache, care are de asemenea, după cum se va vedea, un statut aparte. În fond, „catindatul" nu face parte din grupul celor care luptă efectiv pentru victoria în alegeri, întrucît victoria sa a fost dinainte hotărîtă de la „Centru".

Examinînd valorile pozitive cele mai mari ale lui $\lambda$ care succed celei a cuplului Zoe—Tipătescu, constatăm că ele separă personajele în două mari grupuri : cel care se constituie în jurul conflictului politic implicat de alegeri (Trahanache, Caţavencu, Farfuridi—Brînzovenescu, Cetăţeanul turmentat, Pristanda, Ionescu Popescu—alegătorii) şi cel care se constituie în jurul conflictului amoros (Zoe, Tipătescu). În mod paradoxal, Dandanache nu face parte din prima grupă. El este aproape indiferent faţă de părţile care se confruntă în conflictul electoral întrucît după cum am amintit, ştie că va fi ales, oricare ar fi rezultatele confruntării. Se pare însă că el nu face parte nici din cel de-al doilea grup, întrucît nu este de fapt implicat în nici un fel în legătura amoroasă dintre Zoe şi Tipătescu. Dandanache constituie singur, după toate indiciile, un grup aparte. Cetăţeanul turmentat se apropie foarte mult ca statut scenic de Dandanache. El este „ca românul, imparţial" în opţiunile sale politice, şi s-ar fi alăturat scenic lui Dandanache dacă legătura sa cu acesta ar fi fost mai puternică ($\lambda = 0{,}02 \approx 0$).

Chiar grupul electoral poate fi împărţit în două subgrupuri : cel al guvernamentalilor (Trahanache—Farfuridi—Brînzovenescu) şi cel al opoziţiei (Caţavencu, Ionescu—Popescu—alegătorii). Pristanda, în pofida apartenenţei lui formale la guvernamentali, este legat mai puternic de opoziţie. Dacă valoarea pozitivă a parametrului $\lambda$ în ce priveşte relaţiile sale cu reprezentanţii guvernamentalilor par a se explica prin servituţile la care îl obligă poziţia sa în aparatul de stat condus de aceştia, după toate indiciile simpatiile sale personale merg către reprezentanţii opoziţiei. Suma valorilor lui $\lambda$ referitoare la relaţiile sale cu aceştia o depăşeşte pe cea corespunzătoare guvernamentalilor.

În cadrul acestui din urmă grup, legătura cea mai puternică, care se apropie ca valoare de cea dintre Zoe şi Tipătescu, se realizează între Caţavencu şi mulţimea alegătorilor (Ionescu—Popescu—alegătorii : $\lambda = 4{,}29$, Cetăţeanul turmentat : $\lambda = 3{,}52$). Naivul Cetăţean turmentat este obiectul maşinaţiilor lui Caţavencu atît în ipostaza de alegător, pentru obţinerea votului său, cît şi în aceea de deţinător al documentului compromiţător privind relaţia dintre Zoe şi Tipătescu, în posesia căruia acesta urmăreşte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să intre. El este, dealtfel, singurul personaj din grupul opoziționiștilor puternic conexat și cu guvernamentalii, evident, în special cu Zoe și Tipătescu. Nu este exclus ca, studiind evoluția lui $\lambda$ referitor la relația Caţavencu—Cetăţeanul turmentat pe parcursul desfășurării piesei, să constatăm o cădere a valorii sale în momentul în care Caţavencu reușește să intre în posesia scrisorii compromițătoare. Pornind de la cele cîteva personaje a căror atitudine față de părțile în conflict politic este ambiguă (Cetăţeanul turmentat, Caţavencu, chiar Pristanda) se poate încerca sumarea lui $\lambda$ notată G privind relațiile fiecăruia din personajele de acest fel și, respectiv, reprezentanții celor două partide politice. Adică, dacă mulțimea C a reprezentanților fermi ai guvernamentalilor este alcătuită din Trahanache, Farfuridi și Brînzovenescu, iar mulțimea L a reprezentanților fermi ai opoziției din Ionescu, Popescu și alegătorii vom avea :

$$G_i(C) = \sum_{j \in C-\{i\}} \lambda_{ij}$$

și

$$G_i(L) = \sum_{j \in L-\{i\}} \lambda_{ij}$$

în care i reprezintă pe rînd pe fiecare dintre personajele cu atitudine politică ambiguă. În cazul i = Caţavencu, bunăoară, G(C) = 4,57 iar G(L) = 4,29. Valorile apropiate ale celor două mărimi dovedesc atitudinea duplicitară a personajului. Indici de acest fel pot fi, în principiu, utilizați și pentru studierea coeziunii interne a celor două grupări politice. Apelarea la indicatori din ce în ce mai specializați nu este însă recomandabilă în cazul pieselor cu număr relativ mic de personaje. Valorile indicatorilor se sprijină în astfel de cazuri pe un număr redus de date statistice, ceea ce face ca ele să fie supuse în mai mare măsură fluctuațiilor necaracteristice, deci să nu fie relevante pentru conținutul piesei. În schimb, în piesele cu număr mare de personaje utilizarea lor poate fi deosebit de relevantă. Un indicator mai general, care reflectă de asemenea atitudinea ambiguă a unui personaj, pendularea lui între grupările în conflict, este :

$$G_i = \sum_{j \in P-\{i\}} \lambda_{ij}$$

în care P reprezintă mulțimea personajelor piesei. În cazul *Scrisorii pierdute*, Cetăţeanul turmentat este cel căruia îi corespunde cea mai mare valoare a acestui indicator (G = 15,44). El reprezintă cel mai bine masa alegătorilor cu vot neangajat și este prin urmare obiectul manevrelor și presiunilor ambelor părți pentru atragerea sa într-o grupare sau în cealaltă. Vanitatea sa stupidă de alegător și „apropitar" face din el un individ lesne manevrabil. Apariția acestui personaj într-o scenă oarecare nefiind îngrădită de restricții ferme, așa cum se întîmplă cu personajele care aparțin în mod clar uneia din grupări, el pare să fie elementul care asigură unitatea structurii dramatice și conferă o anumită prospețime piesei, dat fiind că absența susmenționatelor restricții face ca, sub raport informațional, apariția sa să fie întotdeauna o surpriză. În ciuda criteriului

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de apreciere riguros pe care ni-l oferă studiul matematic întreprins, observă Mihai Dinu, este dificil de precizat locul pe care îl ocupă acest personaj în desfășurarea conflictului, cu toate că cititorul are sentimentul necesității prezenței sale în acțiune.

Cetățeanul turmentat este secondat de Trahanache, cu un G = 12,74. Interesant în structura de relații care se constituie în jurul „prezidentului" guvernamentalilor locali este puternica departajare a fasciculului de relații care îl leagă de cuplul Zoe—Tipătescu (G = 0,07) față de cel care îl leagă de protagoniștii conflictului politic (G = 12,67). Ele exhibă dominantele preocupărilor sale, caracteristice vîrstei, temperamentului și, într-un anumit sens, chiar filosofiei partidului din care face parte.

Cele mai slabe valori ale lui G sînt înregistrate de personajele care nu participă la lupta electorală: Zoe (G = 3,98), Tipătescu (G = 3,75), Dandanache (G = 2,91).

Acestea sînt, în linii mari, interpretările mai importante care se pot degaja prin cercetarea structurii de valori a parametrului λ, pentru perechile de personaje în cazul capodoperei caragialiene. Ele corespund intuițiilor noastre, deși se poate observa că, totuși, conștientizează ceva mai mult decît ne spun acestea, fapt care ar deveni și mai evident în cazul, unei investigații sprijinită pe un eșafodaj mai amplu de date cantitative.

Mai interesantă ne pare însă urmărirea rezultatelor cercetării configurațiilor (combinațiilor) de personaje, Aceasta revine la comparația între configurațiile întîmplătoare de personaje care se pot realiza într-o anumită piesă și configurațiile care se realizează efectiv. Probabilitatea de apariție a fiecăreia din aceste configurații se obține prin înmulțirea probabilităților de apariție individuală ( = frecvențele relative) a ficcărui personaj în piesă. Dacă în *Scrisoarea pierdută* ar exista 12 personaje scenic distincte, am fi avut $2^{12} = 4096$ configurații posibile. Operînd însă reducerea personajelor scenice echivalente la cîte unul singur, rămînem cu $2^9 = 512$ configurații individualizate scenic.

După cum am menționat, stabilirea tabelului tuturor celor 512 configurații posibile și a posibilităților de apariție a fiecăreia din ele a fost realizată automat, pe un calculator CIFA—102. Tabelul conține, în ordinea crescîndă a posibilităților de apariție, primele 30 de configurații din acest tabel general. Numărul de ordine pe care îl ocupă fiecare configurație în tabel se numește „rangul configurației" și este notat în prima coloană. Pe intrarea orizontală a tabelului se află inițialele personajelor cu individualitate scenică. Configurațiile sînt notate în felul următor: cu 1 în dreptul fiecărui personaj prezent în scenă și cu 0 în dreptul personajului absent din scenă. Se obține așadar un „cuvînt boolean" de 9 cifre. În configurația de rang 16, bunăoară, sînt prezenți Zoe, Tipătescu, Trahanache și Cațavencu. Penultima coloană a tabelului 2 indică probabilitatea teoretică de apariție a configurației respective, ultima coloană, în care nu apar decît semnele + sau — în dreptul fiecărei configurații indicînd dacă respectiva configurație se produce efectiv în piesă sau nu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

*Tabelul 2*

| Rang | Z | T | Tr | P | C | FB | CE | D | IPE | PROBABILITATE |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,034843456+ |
| 2 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,029089490+ |
| 3 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,026500656 + |
| 4 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,022124400 ? |
| 5 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,021997417 + |
| 6 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,021997417 + |
| 7 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,018364816 — |
| 8 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,018364816 + |
| 9 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,018352659 + |
| 10 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,016730430 + |
| 11 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,016730430 + |
| 12 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,015321944 |
| 13 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,013967606 + |
| 14 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,013967606 + |
| 15 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,013958360 + |
| 16 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,013887439 + |
| 17 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,011653310 + |
| 18 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,011594101 + |
| 19 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,011586425 + |
| 20 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,011586425 — |
| 21 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0,010562278 — |
| 22 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0,010290553 — |
| 23 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,009673071 — |
| 24 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,009673071 — |
| 25 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0,008984790 + |
| 26 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,008818048 — |
| 27 | 0 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,008812211 — |
| 28 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0,008812211 — |
| 29 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0,008591196 — |
| 30 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0,007826617 + |

Se observă că rangul 4 al tabelului este ocupat de configurația „vidă" în care nici un personaj nu este prezent în scenă. Aparent, existența unei astfel de configurații într-o piesă este lipsită de sens. Totuși, comparînd scenele consecutive, constatăm că nu toate au elemente comune. Există momente în desfășurarea piesei în care toate personajele care au evoluat pînă atunci părăsesc scena, fiind înlocuite cu o nouă configurație de personaje care nu are nici un element comun cu cea precedentă. În astfel de cazuri, se consideră că între cele două scene se intercalează scena vidă. *O scrisoare pierdută* înregistrează astfel de scene vide în actul II (scenele 2—3, 6—7, 10—11, 11—12), actul III (scenele 3—4) și actul IV (scenele 10—11, 11—12).

Să încercăm acum comparația între configurațiile care se realizează efectiv în piesă și tabelul ierarhizat de configurații posibile pe baza datelor inițiale ale acesteia. Trebuie observat în primul rînd că dintre cele 44 de scene „pline" numai 35 reprezintă configurații distincte de personaje. Cele 35 configurații distincte se distribuie, în majoritate, spre partea superioară a tabelului ierarhizat de configurații posibile: 15 între primele 20, 2 între rangurile 20 și 30, 3 între rangurile 30 și 50, 5 între următoarele 50 de ranguri, iar ultimele 9 au ranguri mai mari de 100. Interpretarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acestei distribuții ar putea fi următoarea : prima parte a piesei lasă lucrurile să evolueze în mod natural pe baza „premiselor" conjuncturale (psihologice, sociale, politice etc.) postulate de autor. Are loc o maturizare, o „coacere" a acestor premise care nu reprezintă altceva decît condițiile declanșării conflictului. Aceasta face, prin urmare, ca pe acest tronson să se realizeze configurațiile cele mai probabile. Pe măsură însă ce contradicțiile se acumulează, evoluția piesei devine tot mai imprevizibilă, dominată de surprize și răsturnări. În actul III apar configurațiile cele mai rare (în cadrul reuniunii electorale), pentru ca ultima scenă a actului IV să realizeze o configurație de rangul 510, deci aproape configurația cu probabilitatea cea mai redusă de producere. Ea reprezintă momentul culminant, momentul de rezolvare în plan politic a contradicțiilor piesei, în care Caţavencu este constrîns să prezideze festivitatea care celebrează reușita adversarului său în confruntarea electorală.

În afara configurațiilor care se produc efectiv în evoluția piesei, am putea lua în considerație și o serie de configurații care deși nu fac parte din structura scenică propriu-zisă, sînt puternic, legate de ea, fiind introduse în piesă prin relatările unor personaje. Ele se intercalează astfel în mod natural în evoluția acesteia, participînd în aceeași măsură ca oricare dintre configurațiile efective la desfășurarea ei epică și conflictuală. Am putea menționa aici confruntările între Caţavencu și Trahanache, între Cetățeanul turmentat și Caţavencu, sau scena în care Pristanda spionează de sub ferestre discuțiile între notabilitățile opoziției. Intercalarea acestor scene în suita cronologică de configurații a piesei nu se poate face imediat în urma scenei în care intervine relatarea lor, așa cum ar părea natural, pentru că, în mod firesc, ele s-au produs într-un moment anterior celui în care sînt relatate. Odată identificat acest moment din însuși conținutul relatării, se cercetează dacă scena care urmează în structura efectivă a piesei se produce sau nu concomitent cu scena relatată. Dacă nu este vorba de concomitență, intercalarea se face în funcție de factorul timp. În caz afirmativ însă se cercetează relațiile logice dintre cele două scene. Dacă una dintre ele este o consecință a celeilalte, atunci ele se ordonează în funcție de acest criteriu. În ipoteza independenței logice, ordinea lor este indiferentă. În cazul capodoperei caragialiene, numai confruntarea dintre Caţavencu și Trahanache, relatată de acesta din urmă, adiționează la structura scenică efectivă a piesei trei noi configurații, înregistrate în tabelul acestora sub rangurile 16, 18 și 21.

Ele ne oferă o imagine mai complexă asupra relațiilor dintre cele două personaje, contribuind în acest fel la mai buna definire a conflictului.

Inversînd unghiul de vedere, adică examinînd pentru prima parte a piesei ce configurații foarte probabile sînt evitate totuși de autor, constatăm că între primele 15 ierarhizate, toate apar în piesă, cu excepția configurației de rang 7. Aceasta corespunde scenei în care se întîlnesc în „tête à tête", Zoe cu Trahanache. Autorul evită în mod evident confruntarea care ar fi putut conduce la rezolvarea prematură a situației lor conjugale pe baza principiilor „onoarei", ceea ce ar fi fost necaracteristic pentru lumea burgheză a epocii, care acceptă mult mai lesne compromisul atunci cînd acesta era dictat de interese politice sau econo-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mice. Faptul că dramaturgul evită confruntarea între cele două personaje a fost evidențiat în studiul legăturilor dintre perechile de personaje, cuplul Zoe-Trahanache fiind caracterizat, după cum s-au arătat anterior, de un

$$\lambda = -0{,}65.$$

B. *Parametrul* λ *aplicat unui model lingvistic al aceleiași piese.* Mihai Dinu încearcă să valorifice la maximum capacitatea revelatoare a parametrului λ aplicîndu-l, într-o a doua etapă a cercetării sale, unui model lingvistic structuralist al piesei. Experimentul conduce la descoperirea de noi semnificații ale conflictului și relațiilor dintre personaje. Despre ce este vorba, pe scurt.

Este cunoscută remarcabila eficiență gnoseologică în diverse domenii ale culturii contemporane a modelului lingvistic stratual: fonem, silabă, morfem, cuvînt, frază, text. În modelul lingvistic al lui Mihai Dinu scena (configurație de personaje) este asimilată fonemului. Pentru a identifica prin analogie unitatea de nivel imediat superior să ne amintim că în sistemul lui Ferdinand de Saussure trăsătura distinctivă alc cărei fluctuații determinau segmentarea trenului fonematic în silabe era apertura. Începutul unei silabe era marcat de debitul unei creșteri de apertură, finalul ei plasîndu-se în următorul punct de minim al „conturului" cantitativ al aperturii. Amintim de asemenea că apertura fluctează între 0, corespunzător în fonetică consoanelor oclusive, și 7, corespunzător vocalelor celor mai deschise. Criteriului aperturii din lingvistică Mihai Dinu îi găsește drept echivalent pentru structurile dramatice criteriul cantității de informație.

S-a văzut din tabelul 2 că fiecărei configurații de personaje îi corespunde o anumită probabilitate, prin urmare, fiecare are o anumită încărcătură informațională care se poate foarte lesne calcula după formula:

$$H = -\log_2 p_i.$$

în care pi este probabilitatea de apariție a scenei de rang i, i parcurgînd mulțimea rangurilor tabelului general din care s-a extras submulțimea tabelului 2. Calculîndu-se cantitatea de informație pe fiecare scenă, inclusiv a celor 7 scene vide la care se adaogă încă 3 scene de acest fel la frontiera dintre acte, s-a obținut următorul tabel:

*Tabelul 3*

| Actul | I | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Scena | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| Cant. de inform./scenă | 6,15 | 6,41 | 6,42 | 5,89 | 1,83 | 6,99 | 6,80 | 7,22 | 6,42 |
| Cant. de inform. medie/ silabă | 6,22 | | | | 5,91 | | 6,98 | | |

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

II

| $Ø_1$ | 1 | 2 | $O_2$ | 3 | 4 | 5 | 6 | $Ø_3$ | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5,49 | 7,91 | 7,25 | 5,49 | 6,41 | 6,02 | 5,90 | 4,83 | 5,49 | 7,07 | 6,15 | 5,89 | |
| 6,89 | | | 5,75 | | | | 5,82 | | | 5,50 | | |

| II | | | | | III | | | | | III | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| $Ø_4$ | 11 | $Ø_5$ | 12 | 13 | 14 | $O_6$ | 1 | 2 | 3 | $Ø_7$ | 4 | 5 | |
| 5,49 | 615 | 5,49 | 7,46 | 9,86 | 10,8 | 5,49 | 11,0 | 11,9 | 10,3 | 5,49 | 5,50 | 9,21 | |
| 5,82 | | 8,40 | | | | 9,67 | | | | 8,50 | | | |

| III | | | IV | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6 | 7 | $Ø_8$ | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| 12,1 | 13,2 | 5,49 | 4,83 | 8,45 | 7,79 | 5,23 | 5,76 | 6,02 | 5,76 | 7,72 | 5,76 |
| | | | 7,02 | | | 5,67 | | | 6,42 | | |

IV

| 10 | $Ø_9$ | 11 | $O_{10}$ | 12 | 13 | 14 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 5,09 | 5,49 | 5,23 | 5,49 | 9,11 | 8,45 | 16,1 |
| 5,29 | | 6,61 | | | 12,3 | |

Se observă că în suita de scene ale piesei, cantitatea de informaţie are o evoluţie sinusoidală. Segmentarea lanţului scenic în punctele de minim ale cantităţii de informaţie va duce la obţinerea silabelor dramatice definite ca secvenţe de scene unite printr-un suflu dramatic comun. *O scrisoare pierdută* conţine 16 astfel de silabe dramatice distribuite, după cum se observă pe tabel, în ordinea actelor, astfel : 3, 5, 2, 6. S-a obţinut în acest fel o imagine „contractată" a piesei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Se consideră că un personaj domină o silabă dramatică atunci cînd el este prezent în toate scenele componente ale acesteia. Tipătescu, bunăoară, domină scena a 2-a a primului act, scena următoare fiind dominată de cuplul Tipătescu-Zoe. Considerînd că un personaj este prezent într-o silabă dramatică dacă şi numai dacă o domină, observăm că din cele 16 silabe, 5 vor fi „vide", nefiind dominate de nici un personaj, iar din cele 9 personaje unul, Pristanda, nu are existenţă dramatică la acest nivel întrucît nu domină, deci nu este „prezent" în nici o silabă dramatică. Obţinem în acest fel 11 scene „pline" şi 8 personaje. Faptul că Pristanda „dispare" la acest nivel care pune în evidenţă structurile mai profunde ale conflictului, se explică prin aceea că menţionatul personaj, care este conceput mai degrabă ca o modalitate de ilustrare a servilismului şi corupţiei aparatului poliţienesc, deci de definire a „fizionomiei politice" a respectivei epoci, nu are o poziţie politică fermă şi nu participă efectiv la conflict. Situaţia sa ambiguă în ce priveşte relaţiile cu cele două tabere, relevată anterior, se concretizează printr-o neutralitate frapantă atunci cînd este vorba de fapte. Toate acestea determină „dispariţia" sa atunci cînd se evidenţiază structurile conflictuale profunde ale piesei.

Comparînd tabelul 1, care reflectă relaţiile între personaje calculate pe baza structurii scenice naturale a piesei, cu tabelul 3, care reflectă aceleaşi relaţii, dar calculate pe baza imaginii „contractate" a acesteia, observăm că majoritatea cifrelor se reduc, cîteva dintre ele, mai exact două, schimbîndu-şi chiar semnul. Trebuie însă observat că nu toate aceste fluctuaţii sînt semnificative, ele fiind determinate şi de faptul că nu se mai consideră toate ocurenţele scenice ale personajelor ci numai acelea care acoperă o întreagă silabă dramatică. Concluziile pe care Mihai Dinu le desprinde din compararea cifrelor celor două tabele sînt, în propria sa relatare, următoarele :

1.—Coloana valorilor lui λ corespunzătoare relaţiilor lui Trahanache, pozitivă cu o singură excepţie în tabelul 1, devine în întregime negativă, în tabelul 3. Faptul scoate la iveală o realitate mai profundă decît cea pe care sîntem tentaţi s-o admitem la o primă analiză. În pofida prezenţei sale joviale, mai degrabă conciliant şi naiv decît versat şi abil, acest personaj afabil este extrem de singur, neputînd conta nici pe „prietenul" Tipătescu, amantul soţiei sale (conform tabelului 1 relaţiile între cei doi erau bune), nici pe partizanii săi politici Farfuridi şi Brînzovenescu, gata să-l discrediteze în ochii conducătorilor partidului său prin denunţuri anonime, nici pe masa alegătorilor, pe care nu reuşeşte nici să-i domine, nici să-i convingă.

2.— O legătură care exhibă un aspect deja cunoscut cititorului, dar care nu figura în tabelul 1, apare între Zoe şi Caţavencu. Cea dintîi spera la început să se salveze printr-un dialog direct cu şeful opoziţiei, pentru ca în cele din urmă, acesta, dezorientat şi atacat din toate părţile, să joace ultima sa carte încercînd să atingă inima sensibilă a consoartei „prezidentului".

3.—Mai mult decît în primul tabel, situaţia de independenţă politică a Cetăţeanului turmentat apare cu pregnanţă în tabelul 3. Relaţiile sale cu Zoe şi Tipătescu, pe de o parte, Caţavencu pe de alta, se datorează altor cauze decît unei reale simpatii politice. Personajele în raport cu care

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

legăturile sale nu s-ar putea explica decît printr-o opţiune politică — este vorba de cuplul Farfuridi-Brînzovenescu şi grupul Ionescu-Popescu-alegătorii — au toate valori negative ale lui λ.

Se poate încerca o pătrundere şi mai profundă în structurile piesei prin considerarea cantităţii de informaţie la nivelul silabei dramatice şi a curbei fluctuaţiei acesteia în lanţul silabic. Realizînd o nouă segmentare în punctele de minim ale acestei curbe, vom obţine unităţi de un nivel superior silabelor, numite „hipersilabe" sau „secvenţe dramatice". Acestea sînt un număr de numai 5 pentru piesa în discuţie. Dacă în segmentarea curbei informaţionale şi obţinerea unităţilor de diverse nivele ale piesei dramatice se folosesc punctele de minim, în orientarea analizei trebuiesc folosite cu deosebire vîrfurile acestei curbe. Trebuie adică să ne oprim cu mai multă atenţie asupra segmentelor purtătoare ale celor mai mari sarcini informaţionale.

Cele 5 hipersilabe dramatice ale *Scrisorii pierdute* sînt următoarele:

1.— Cea dintîi include primele 4 scene ale actului I şi constituie un fel de „expoziţiune" dramatică, în ea Trahanache informîndu-l pe Tipătescu despre intenţiile ignobile ale „plastografului" Caţavencu.

2.— Secvenţa următoare sfîrşeşte în scena a 2-a a actului II în momentul în care, în atmosfera de derută şi nemulţumire generală, Farfuridi şi Brînzovenescu iau hotărîrea de a preveni „centrul" că „prefectul şi oamenii săi trădează partidul în profitul nefilistului Caţavencu".

3.— Secvenţa mediană este cea mai lungă (22 scene) şi conţine desfăşurarea propriu-zisă a conflictului. Ea acoperă bună parte din actul II, actul III în întregime şi parte din actul IV, pînă în momentul culminant al conflictului amoros, cînd apariţia lui Dandanache în frămîntata urbe înlătură orice posibilitate de salvare a cuplului Zoe-Tipătescu. Scrisoarea compromiţătoare va apărea în „Răcnetul Carpaţilor".

4.— Secvenţa penultimă, care ar putea fi considerată un fel de „deznodămînt", marchează intrarea lucrurilor în matca lor „firească". Cetăţeanul turmentat restituie scrisoarea „andrisantului", Caţavencu umilindu-se şi implorînd clemenţa adversarilor săi. Secvenţa se sfîrşeşte în momentul în care Caţavencu acceptă să prezideze festivitatea de investire oficială a fostului său contracandidat.

5.— Ultima secvenţă nu aduce nimic nou în ce priveşte datele conflictului, reprezentînd doar apoteoza finalului farsei electorale.

*

Concluziile care se degajă din această cercetare sînt, sperăm, suficient de convingătoare. Unitatea dintre formal şi semantic în dramaturgie, dintre forma unei piese şi conţinutul ei, s-a dovedit suficient de puternică pentru a permite degajarea unor interpretări relevante numai pe baza analizei structurii formale a acesteia, analiză realizată, în fazele ei laborioase, cu ajutorul calculatorului. De fapt însă, exagerăm vorbind despre analiza întregii structuri formale a piesei, întrucît nu este vorba decît de analizarea unui singur aspect al acesteia: intrările şi ieşirile personajelor din scenă, prelucrate cu ajutorul unui singur parametru λ. Or, aceasta dovedeşte plenar eficienţa metodei. După cum s-a putut constata, numai pe baza examinării structurilor de personaje care se succed în desfăşurarea piesei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

s-au putut deduce sentimentele lor reciproce de simpatie, antipatie sau pur și simplu indiferență, s-au putut delimita cu precizie fazele conflictului. Toate acestea fără ca ingeniosul autor al respectivelor interpretări să fi parcurs măcar un singur rînd din textul piesei.

Probabil că dacă analiza structurilor s-ar bizui pe mai mulți parametri pentru fiecare aspect formal abordat și, în același timp, pe mai multe aspecte formale, rezultatele ei ar putea intra oricînd în concurență cu cele ale criticii de gust. Iar, în măsura în care, în noile condiții ale excepționalei rafinări a metodelor formale și existenței calculatoarelor s-ar putea parveni la o formulă critică integratoare care să reunească valențele criticii intuitive cu cele ale criticii metodologice, eliminînd prin însăși complementaritatea lor neajunsurile pentru care acestea sînt criticate în mod izolat, știința literaturii ar dispune, în sfîrșit, de instrumentul deplin al semiozei critice.

(Fragment din „*Teoria criticii literare — O viziune neoaristotelică*" 1975).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

# FRAGMENTUL CA INTENȚIE ȘI REALIZARE, CA PLURIVALENȚĂ ȘI UNIVOC. „GLAUBEN UND LIEBE" DE NOVALIS

VIORICA NIȘCOV

0. Ne propunem în textul care urmează două sarcini distincte dar conexe: 1) analiza logică a conceptului de fragmentaritate, 2) ilustrarea ei printr-un corpus de fragmente istoricește real.

În mod deliberat am conceput propriul nostru text ca o articulare de fragmente.

## I. FRAGMENTUL, CATEGORIE GNOSICO-PRAXICĂ

1. În principiu, orice text [1] *realizat* este, potențial, un spațiu textual *supra-realizabil* literalmente la nesfîrșit.

*Supra-realizarea* dispune de două modalități posibile de efectuare. Una este de ordin concret și privește extinderea substanței materiale a textului prealabil *realizat*. Aceasta fie a) prin adăogirea — teoretic nelimitată — de substanță nouă unui text dat, fie b) prin varierea concretă, microstructurală — teoretic mereu reluabilă — a unuia și aceluiași text dat.

Cealaltă modalitate de *supra-realizare* rezidă în re-producerea —, *în principiu*, nelimitată — a macrostructurilor abstracte (a *pattern*-urilor) caracteristice clasei de texte căreia textul dat le aparține.

Astfel, pe de o patrte, orice text realizat se identifică cu textul continuu în măsura în care *îl generează* virtualmente, respectiv, se *autogenerează*.

Pe de altă parte, orice text realizat este *parte*, „fragment", dintr-un text realizabil[2].

În acest caz f-r-a-g-m-e-n-t-a-r-i-t-a-t-e-a are statut de *potențialitate, cantitativitate* și *universalitate*.

2. De fapt, în realitatea practică de lectură avem de-a face cu texte care se comportă ca structuri semiotice dotate, cel puțin în planul perceperii imediate, cu limitări cantitative stricte. *Efectele* acestor limite însă cunosc o suspendare parțială determinată de plurivalența semantică *inerentă* a textelor, care merge de la ambiguitatea proprie oricărui mesaj textual literar, de orice factură, pînă la polisemia implicată de orice operă

[1] Folosesc conceptul cu sensul de spațiu lexico-gramatical semnificativ.

[2] Cf. Max Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik* (1969), p. 89.

*Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 407—414, București, 1981.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poetică, iar de aici la deschiderea explicită, voită, sintetizată în mod expres, tinzînd către un maximum de indeterminare a sensului, cultivată de literatura (și „antiliteratura") modernă.

F r a g m e n t a r i t a t e a în acest din urmă caz (I.2) funcționează ca deschidere și este garantată de existența și, respectiv, funcționarea registrului conotațional al *relației interpretante a semnului*. În acest caz, f r a g m e n t a r i t a t e a deține un statut de *realitate*, *calitativitate* și — din nou — *de universalitate*.

Fragmentul de tip I( 1, 2) este categorie dedusă, un *construct* mental, a cărui însușire fundamentală poate fi descrisă ca *tendință* de asumare a infinitului sub dublul său aspect, *potențial* (1.) și/sau *actual* (2.). În mod paradoxal, fragmentul de tip I presupune respectarea unor limite matriciale, conformarea la anumite norme, definibile, de completitudine.

## II. FRAGMENTUL, CATEGORIE ONTICO-PRAXICĂ

Tipul secund de fragmentaritate (II.) se manifestă — contrar modalității tipului I — ca întrerupere flagrantă intervenită în structura unui text „complet" dat[3].

Acest tip (II.) emană din negarea limitelor unei structuri fie *ideal*, fie *efectiv* existente[4].

În funcție de cauzele care o produc, întreruperea poate fi *conjuncturală* sau *programată*.

1. *Întreruperea conjuncturală* derivă dintr-un hiatus fie în existența fizică sau/și morală a autorului (oboseală, schimbare a structurii intereselor intelectuale, modificare de Weltanschauung, boală, deces ș.a.), fie în existența fizică a textelor (amputări, prin accident, distrugeri parțiale etc.). Astfel, a) o sintagmă precum *Trecerea opr...* sau b) romane precum *Felix Krull* sau *Heinrich von Ofterdingen* rezultă tocmai din rupturi de categoria celor desemnate mai sus, trimițînd la o completitudine reală mutilată, dar în orice caz *definită* (II. 1.a.) sau la o completitudine virtuală și *indefinită* (II.1.b.).

Fragmentul de tipul II.1. are primordial sensul de **parte** (resp. de incompletitudine) și, secundar, cel de **deschidere** — ordine expresă dictată de succesiunea pozițiilor cauză/efect ; orice *izolare* a unui element oarecare de întregul din care face parte îi consolidează și îi potențează acestuia polisemia inițial dată.

---

[3] În această ordine de idei se cuvine subliniat faptul că orice analiză a fragmentarității textuale se lovește de dificultăți imediat insolubile pentru că, indeobște, gramatica macrotextelor este o disciplină incipientă, cu rezultate încă firave. Practic, analiza este constrînsă, în aceste condiții, să se întemeieze în cea mai largă măsură pe intuiție în ce privește definirea incompletitudinii și a completitudinii, a fragmentarității și a nefragmentarității unui text dat. Chiar cercetările moderne de gramatică a prozei rămîn tributare, în termenii gramaticii generative, unor concepte precum cel de *acceptabilitate*, în ceea ce privește dimensiunile admisibile ale unei fraze, completitudinea sau incompletitudinea ei.

[4] Sensul acesta se verifică și etimologic: *fragment* vine de la frango-francere-fregi-fractum = a sfărîma, a rupe, a fractura, operație posibilă doar în raport de o preexistență și numai de o preexistență. Cf. în această ordine de idei și A. Fabri, *Fragment, Aphorismus, Essai*, „Hochland", 36, no. 2 (1939), p. 514—518.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

2. *Întreruperea programată* este ilustrată de o largă sumă de clase de texte, de la *haiku* la *schița* în proză, de la notația de *jurnal intim* la ceea ce am numi literatură de reflecție (reflecție filosofică, morală, politică, științifică etc. sub formă de aforism, maximă, proverb, fragment romantic etc.). Aceste clase de texte alcătuiesc laolaltă o categorie abstractă, caracterizată generic de asumarea *netă* a unui regim sinecdotial patent. F r a g m e n t a r i t a t e a (II.2.) suferă aici o triplă determinare — ca și în II.1. — ea însemnînd corelarea a) incompletitudinii, b) a limitelor arbitrare, c) a deschiderii semantice.

a) Din punct de vedere genetic, *incompletitudinea* textelor comunicată cititorului traduce, primar, o incompletitudine voită (obținută prin decupaj) a percepției autorului, raportabilă la un anume standard de mobilare a cîmpului perceptiv, standard ținînd de fiziologie și de antrenamentul cultural și funcționînd ca matrice — psihologică — de completitudine. Incompletitudinea este cu atît mai izbitoare cu cît pe de-o parte deschiderea de unghi optic este mai largă, iar pe de altă parte elementele explicit, textual, formulate, sînt mai disparate și mai frapant integrate ordinii (de rang) a detaliului, a minuției, adică, cu cît contrastul dintre așteptare și realizare este mai pregnant. Fragmentul de tip II.2. poate fi astfel descris ca un mecanism, ca un dispozitiv sintetic, generator de așteptări frustrate.

Dincolo de matricea psihologică de completitudine, incompletitudinea textului-fragment trimite și la alte clase de contexte.

Dacă socotim că *orice* entitate textuală este în mod inerent prevăzută — că sîntem conștienți de acest fapt sau nu, că îl exploatăm sau nu — cu un număr *n* de contexte cauzale (biografice, etnice, istorice etc.), atunci diferența între contextul propriu unei entități textuale „complete" și contextul unei entități textuale incomplete este dată, în acest plan, de opoziția dintre *eterogen* și *omogen*.

Contextele textelor complete sînt caracterizate, în raport de acestea, prin *eterogeneitate*. Între textul complet și contextele sale se introduce inevitabil o *discontinuitate calitativă*. Este discontinuitatea dintre *literar*, *poetic*, pe de-o parte, și *biologic*, *social*, *pedagogic*, *economic*, *politic*, *ecologic*, *cosmic* etc., pe de altă parte.

Or, particularitatea textului-fragment constă în aceea că, în afară de *mulțimea* contextelor eterogene, ce îi sînt și lui inerente, el dispune, în plus, și de un — la fel de inerent — context *omogen substanței sale*. Aceasta în virtutea faptului că textul-fragment este fragment prin aceea că împinge ineluctabil în sfera *contextualității* elemente identice cu propria-i materie și alcătuire. Cu alte cuvinte, în cazul fragmentului de tip II. 2. între, pe de-o parte, *textul explicit*, produs, și cele *n* sfere contextuale eterogene posibile care îl înconjoară prin definiție, pe de altă parte, se interpune un „manșon" contextual specific care este prelungirea contextuală virtuală a textului real dat.

b) În privința *limitelor*, ar fi de observat că fragmentul în accepția II.2. poate începe și poate sfîrși riguros *oriunde*, cu singura condiție ca sporirea lui dimensională să nu depășească pragul calitativ dincolo de care el ar deveni automat un *complet*, prin aceea că ar ajunge să se încadreze normei calitative pe care inițial o negase și față de care se delimitase prin opoziție. Altfel spus, intenția discursului inclus acestor texte de a se organiza și funcționa ca PARTE, acționînd atît ca operator de restrîngere can-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

titativă (principială) a mesajului, cît și ca mediere, oricît de vagă, a întregului — invizibil ca atare, — face ca limitele arbitrare să fie obligatorii.

c) În ceea ce privește *deschiderea*, deosebirea între un fragment de tipul II.2 și un text nonfragmentar, de cealaltă parte, este de ordin nu calitativ ci cantitativ. Dacă însă, așa cum aminteam (I.2), orice structură semantică asumă un coeficient oarecare de *deschidere*, orice text, oricît de „complet", invită la meditație, la interpretare, la continuare, nu este mai puțin adevărat că completitudinea micșorează relativ cîmpul opțiunilor principial posibile în direcția cărora textul poate fi „dus mai departe". Un text, cu cît este mai incomplet, cu atît *halo*-ul produs de el este mai amplu și mai dens.

Ceea ce, mărturisim, ne-a izbit, urmărind logica stărilor de fapt mai sus evocate (II.2.c).), este împrejurarea că diferența radicală de *statut ontic*, care opune textul fragmentar textului nonfragmentar, nu își găsește echivalentul în planul *statutelor semantice*.

S-ar mai cuveni observat că singura deosebire de ordin structural între fragmentul II.1. și fragmentul II.2., care se impune deocamdată și a cărei probabilitate se apropie de certitudine, este aceea că în ultimul caz limitele, atît inițiale cît și finale, nu segmentează cuvinte și nici fraze, astfel încît subiectele să rămînă fără predicate, verbele tranzitive fără complemente, prepozițiile fără substantivele aferente etc., ceea ce, în cazul fragmentului II.2. este oricînd posibil.

2.1. *Clasa textelor literaturii de reflecție*. Apărînd ca negări ale unor afirmații tacite [5], ca întrebări al căror răspuns lipsește [6] sau, dimpotrivă, ca răspunsuri la întrebări absente, ca replici într-un dialog eliptic, ca concluzii sau ca motto-uri [7] la posibile relatări evenimențiale etc., fragmentele acestei clase (II.2.1), *considerate exclusiv în sine* (indiferent de contextul situațional pentru care au fost create) își validează caracterul sinecdotial nu numai *generic*, în raport de matricea psihologică invocată (II.2.) și respectiv de contextele heterogene amintite (II.2.), ci și *specific*, în raport de un întreg omogen lor.

Aflat sub condiția virtualității, absent din mesaj [8], dar mediat de el, acest din urmă întreg, spre a îndeplini necesarul propriului statut de existență ar trebui să comporte, la nivelul tiparului său, următoarele tipuri de discurs:

a) serii de relatări evenimențiale *(naratio)* și serii de observații empirice *(descriptio)* care verbalizează o experiență de viață; serii de observații teoretice care verbalizează o experiență de lectură;

b) serii de meditații, interpretări și comentarii generalizatoare pe seama seriilor din a);

c) serii de comandamente teoretice și practice cu caracter universal, deduse din seriile cuprinse în a).

---

[5] S. Meleuc, *Structure de la Maxime*, „Langage", 13 (mars, 1969), p. 69—99.

[6] Fr. H. Mautner, *Der Aphorismus als literarische Gatung*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 27 (1933), p. 132—175.

[7] Comp. opinia lui L. Rohner, *Der deutsche Essay* (1966), p. 493, în legătură cu aforismul.

[8] Observația cu privire la caracterul atît închis cît și deschis al reflecției aforistice este loc comun în literatura de specialitate. Cf. Fr. St. Mautner, *op. cit.*, W. Grenzmann, *Probleme des Aphorismus*, „Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" (1951), p. 122—144 etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fragmentul în sens II.2.1., decupat întotdeauna fie din grupul de serii b), fie din grupul de serii c), izolat de restul invizibil, pus în vedetă, expus în virtutea însăși a izolării sale ca element marcat, se instituie, indiferent de conținutul și forma comunicării sale, în semn al *valorii* în sine. Căci *valoarea* este tocmai criteriul cu care se operează, criteriul care prezidează alegerea segmentului ce urmează să fie decontextat și ipostaziat în fragment. Numai ceea ce autorul socoate a purta această marcă capătă dreptul de a fi formulat, de a trece în expresie.

Fragmentaritatea textelor literaturii de reflecție este sub incidența *deschiderii* și a *incompletitudinii* incertă.

Astfel, pe de-o parte, asumîndu-și condiția de incompletitudine, textele tind către expresia densă, laconică. Cu cît discursul suferă o mai drastică reducere, cu atît polisemia sa sporește (fragmentaritatea textelor literaturii de reflecție coincide aici cu aceea a oricărei structuri literare sub regim de expresivitate poetică — I.2.).

Pe de altă parte, însă, două sînt constantele structurale care, în interiorul categoriei fragmentului acționează în sens contrar deschiderii semantice.

Una este de ordin retoric : tendința foarte marcată a discursului de a se cristaliza geometric în figuri ale repetiției, ale paralelismului, ale antitezei, ale substituției etc. Ceea ce are drept consecință imediată replierea mesajului asupra sa însuși, iar drept consecință superioară posibilă închiderea orizontului sintactic și, deci, blocarea uneia din direcțiile de expansiune semantică.

Cea de-a doua împrejurare este de ordin logic : utilizarea de enunțuri sub forma afirmațiilor de echivalență (definiții, corespondențe, proporții). Acestea reduc conținutul comunicării la o mișcare de balans, desfășurată în perimetrul strict circumscris al termenilor puși în relație.

În fine, ar mai fi de precizat că fragmentaritatea ca incompletitudine este parțial suspendată și, respectiv, parțial transferată, în cazul în care textele literaturii de reflecție sînt inseriate sub formă de *corpus*. În atare situație, textele care alcătuiesc corpusul se intercontextualizează. Funcția de întreg (ca aproximare, ca relativă neutralizare a fragmentarității) este preluată de cadrul general tematic (în măsura în care acesta există) sau de o realitate conceptuală supraordonată, deductibilă nu din suma ideilor cuprinse în textele asamblate, ci din conturul „punctului de vedere", al viziunii de ansamblu (ilustrate uneori sau sugerate de titlul corpusului).

Concomitent însă, și nu mai puțin paradoxal, corpusul preia fragmentaritatea ca incompletitudine a părților sale alcătuitoare. El nu este un tot organic, ci un mozaic de elemente discontinue, necorelate, gîndite a ființa mai mult sau mai puțin izolat unele de celelalte. Asumarea efectivă, grafematică a acestei izolări prin spații albe nu este astfel decît un act de redundanță, ce intensifică iconic și totodată deictic lipsa de solidaritate a părților.

Astfel, putem vorbi în cazul corpusului de fragmente (indiferent că aforisme, proverbe etc.) de un dispozitiv de sinteză supratextuală. Corpusul apare ca un spațiu textual dotat cu un grad de artificialitate superior. El este un agregat constituind un fel de spațiu cultural la pătrat, prin aceea că intercontextează texte, teoretic vorbind, detașate de contextele lor „naturale" (adică culturale la puterea întîia). Intercontextarea, la rîndu-i,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

are aici un vădit și ascuțit caracter contradictoriu. Într-un sens, ea crecază, prin forța însăși a contiguității spațiale pe pagina scrisă, corelații de sens, chiar și atunci cînd este vorba de juxtapunerea eventuală de texte care se exclud reciproc; în alt sens, intercontextarea subliniază, și mai violent, discontinuitatea fiecărui fragment față de toate celelalte, cu alte cuvinte, fragmentaritatea însăși.

2.1.1. *Fragmentul romantic*, în accepțiunea teoretică și practică pe care i-au dat-o Friedrich Schlegel și Novalis, este fragment în sens II.2.1.

Am ales, din rațiuni metodologice, ciclul *Glauben und Liebe*[9] pentru a urmări felul în care fragmentaritatea individuală a fiecăruia text în parte se cumulează, într-o complexă sumă algebrică, la *nivelul corpusului*. Ne vor interesa deocamdată doar cîteva aspecte legate de *deschidere*.

Chiar și la o primă lectură, fără pretenții analitice, ceea ce izbește în acest corpus este instabilitatea semnificatului, fluiditatea reprezentărilor, sugerînd o alunecare continuă de planuri conceptuale. Această alunecare se constituie ca o manifestare intuitivă imediată a deschiderii.

Analitic abordată, deschiderea poate fi descrisă ca efect al pendulării ciclului între satisfacerea a cel puțin cinci funcții, corespunzînd a cinci tipuri specifice de discurs.

a) *Funcția critică* așează textul în seria operelor didactico-moralizatoare, avînd ca referință politicul. Cîmpul ei de acțiune este circumscris de limitele discursului „învățăturilor" destinate monarhilor. La acest nivel textele se aplică în a critica statul prusac și curtea, atît direct (nr. 29, 36)[10], cît și indirect, prin recomandările făcute regelui în legătură cu disciplina sa morală, cu arta guvernării etc. (nr. 28, 37 etc.).

Dintre modalitățile de realizare a acestei funcții ar fi de menționat, ca mai importante, pe cele vizînd o subtilă retorică a convingerii și a captării bunăvoinței. Astfel sînt:

1. Elogierea absolută a principiilor de guvernare propuse regelui. În paranteză fie spus, acest elogiu, insistînd pe consecințele practice ale guvernării ideale (reactualizarea unor valori umane fundamentale ca iubire, lealitate, devotament, demnitatea ființei umane), și îndemnînd la cît mai grabnica traducere a ei în fapt se înscrie, în termeni slabi, în matricea comunicării de tip *Werbung*[11].
2. Elogierea, în termeni superlativi a regelui (ca destinatar al mesajului), în condițiile în care și-ar asuma principiile de guvernare propuse (nr. 7, 33, 38).
3. Marcarea aspectului fatic[12] al discursului prin propoziții interogative ori numai pseudo-interogative. Interlocutorul este astfel atras nemijlocit în dezbatere, invitat să adopte un punct de vedere.

---

[9] Fiind vorba, pe de-o parte, de o colecție de fragmente publicată în timpul vieții autorului, deci purtînd — cu excepția unor chestiuni de detaliu — girul acestuia în privința criteriilor de ordonare ale textelor în ansamblu, iar pe de altă parte de un corpus relativ unitar de idei, în profunzime cercetate, *Glauben und Liebe* prezintă avantajul că în raport de alte grupuri de fragmente ale lui Novalis este potențialmente mai adecvat unei cercetări de tipul celei pe care o întreprindem.

[10] Trimiterile la Novalis au în vedere ediția Novalis, *Schriften*, hrsg. P. Kluckhohn und R. Samuel, 2 Aufl. 2 Bd. (1965), p. 485—498.

[11] M. Bense, *op. cit.*, p. 94.

[12] Cf. B. Malinowski, *The Problem of Meaning*, în *Primitive Languages;* C. I. Odgen, A. I. Richards, *The Meaning of Meaning* 9. Aufl. (1956), p. 296—336.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

b) *Funcția filosofică* se validează în organizarea corpusului ca reflecție pe seama categoriilor politicului. Obiectul său este statul *poetic ideal*, stat în care principele ar ființa ca mediator între entități antinomice (individ — colectivitate; uman — divin) și ar îndeplini o funcție etică absolută, iar monarhia ar fi simbol pentru o stare morală virtual accesibilă oricui (nr. 17, 18, 22).

Proiectarea într-un viitor indeterminat a acestui stat și lipsa de adecvare a mijloacelor la scop (reformarea politicului prin moral, în primul rînd) situează planul reflecției politice a corpusului în domeniul discursului utopic, al „basmului politic".

Dincolo de invocarea nemijlocită a toposului *epocii de aur* (nr. 41, 42) — simbolul dispoziției și a orientării meditației politice a corpusului —, incidența filosofico-utopică a discursului este ilustrată în plan logico-gramatical de:

1. predominanca enunțului-definiție;
2. utilizarea predilectă a optativului, a condiționalului, a viitorului și a interogativului traducînd caracterul de *deziderat generic* al registrului afectiv al textelor.

c) *Funcția lingvistică și metalingvistică* situînd corpusul în sfera discursului care produce limbaj și, respectiv, care comentează limbaj. În acest sens, *Glauben und Liebe* poate fi înțeles ca un experiment comunicațional programat.

Cele 5 fragmente din *Vorrede* conțin programul unui mod de comunicare incifrat, pe care corpul propriu-zis al ciclului îl realizează ca atare.

Programul cuprinde stabilirea: *funcției* unui astfel de tip de comunicare (satisfacerea necesității de a comunica într-un mod enigmatic — nr. 2), a *adresei* sale (către inițiați — nr. 2), a *codului* de utilizat (cel oferit de refuncționalizarea limbajului figurat curent — nr. 1), a *scopului* urmărit (atingerea, dialectică, a unui spor de substanță conceptuală la nivelul concretului și de substanță concretă la nivelul conceptului — nr. 5).

Care sînt modalitățile de realizare ale acestui program?

În primul rînd încălcarea voită a principiului de consonanță dintre conținut și formă prin:

1. utilizarea masivă a tropilor (figuri ale substituției, de la metaforă la simbol), contrastînd, pînă la derută, cu referința imediată a discursului (sfera politicului și a reflecției asupra politicului);
2. transferarea de lexic special dintr-un domeniu de cunoaștere în altul: uzul metaforic de termeni din sfera fizicii, a științelor naturii, a medicinii alcătuind sintagme stilistice neobișnuite în contexte politice.

În al doilea rînd, fluidizarea conținutului comunicării prin:

1. alternarea la nivelul corpusului, și chiar la acela al părților alcătuitoare, a modului de exprimare directă și, respectiv, figurată, fiecare dintre cele două modalități trimițînd metonimic la cei doi poli incongruenți ai cunoașterii: știință și poezie;

2. transgresarea de fiecare dată a conținutului relației semiotice instituite: conceptele fundamentale cu care se operează sînt puse să se semnifice unele pe celelalte într-o serie progresivă în care fiecare semn

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este semn al altui semn. În termenii lui Max Bense [13], avem a face cu iterație și superizație de semne. De pildă : regele Fr. Wilhelm III al Prusiei, ca persoană istorică, este semn al unui bun monarh, monarhul bun este semn pentru cel mai bun stăpînitor, cel mai bun stăpînitor, pentru excelența morală supremă ; perechea regală istorică este semnul armoniei casnice, iar aceasta, a concordiei esterne și a eficienței morale etc.

Evident, tendința de a fluidiza comunicarea nu operează decît relativ. Ea este bine ținută în cumpănă de tendința contrară, aceea de a conferi ideilor un contur ferm, univoc, tocmai pentru ca textele să-și poată îndeplini funcția critică. Ceea ce rezultă limpede din prezența masivă a comparației, a metaforei coalescente sau din explicitarea implicațiilor metaforice (precum în nr. 10).

Dacă funcția c) intră în opoziție flagrantă cu funcția a) a corpusului, el este, în schimb, strîns corelat, în cadrul unei relații de tip conținut formă cu,

d) *Funcția esoterică*, aceea prin care textele comunică despre lucruri misterioase și subtile.

Conținutul paradigmatic al comunicării esoterice este, pe de-o parte, ideia de transsubstanțializare (nr. 40), iar, pe de alta, aceea de reciprocă reprezentare a elementelor universului (anunțată în nr. 3). El este bine exprimat tocmai de codul mai sus evocat al funcției c). În slujba realizării funcției esoterice stă și o anume intonație profetică (nr. 16, 22), o anume exultanță care însoțește de obicei certitudinea privind realizarea unor evenimente fericite.

e) *Funcția poetică* așează corpusul, prin intensitatea marcată care acționează, în sfera poezici. Cîmpul ei de manifestare este constituit de reverberația conceptuală și emotivă a mesajului, venind din insistența pe propria calitate a acestuia (abundența tropilor, simbolistica polivalentă).

Susținînd și susținută fiind de funcțiile c) și d), funcția poetică alcătuiește, în schimb, cu funcțiile a) și b) opoziția semantică fundamentală a corpusului, aceea dintre *știință* ca ideologie (filosofică, politică, morală) și *poezie*.

Căci fragmentele ciclului *Glauben und Liebe* trăiesc în primul rînd această dublă existență. Pe de-o parte, ele sînt și rămîn în importantă măsură ideologie propriu-zisă. Ele tind efectiv să moralizeze, apelînd la sentiment și rațiune, propun soluții și croiesc cu seriozitate planuri de reorganizare statală, chiar dacă utopice. Pe de altă parte, în măsura în care depășesc, prin implicațiile utilizării metaforei și ale simbolului sfera ideologicului *stricto sensu*, a „scrierii obiective", ele sînt mici poeme lirice în proză, pline de eleganță și puritate.

III. Efectul sintetic de *fragmentaritate* care se degajă din ansamblul ciclului *Glauben und Liebe* rezultă, astfel, din aceea că referința pe care fiecare din cele 5 tipuri de discurs o face la contextul generic căruia îi aparține este succesiv reluată, retezată și din nou reluată în cadrul unei pendulări indecise, cu amplitudini mereu inegale. Seria de opțiune privind propria entitate ontică, necontenit reînnoită și necontenit anulată, desenează sinusoida complexă și deschisă a unui tip pasibil de fragment romantic.

[13] V. Bense, *op. cit.*, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

# L'UNITÉ STYLISTIQUE SOUTERRAINE DE L'ŒUVRE. LA MÉTHODE DE LA STYLISTIQUE ANTHROPOLOGIQUE DANS LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

MIHAI RĂDULESCU

L'irruption spectaculaire de la poétique et de la rhétorique dans la sphère de la connaissance de l'homme contemporain pose non seulement des questions d'ordre stylistique, méthodologique, comparatiste, etc., mais aussi d'ordre psychologique, sociologique, anthropologique. Par exemple : est-ce la figure un produit de la pensée logique ou non ? Apparaît-elle seulement dans le langage des mots ou aussi dans d'autres langages ? Est-elle spécifique au langage ou la retrouve-t-on dans n'importe quelle sorte de comportement ? Est-elle une élaboration artificielle ou reflète-t-elle une manière spécifique de perception de la réalité et, éventuellement, une « Weltanschauung » ? Dès maintenant, nos questions paraissent délimiter une recherche, laquelle se sépare de la stylistique classique pour s'orienter vers la psychologie, la sociologie et, surtout, l'anthropologie.

Dire : 'une femme gendarme' et être compris est chose au moins curieuse. Pour sûr, c'est la synthèse d'une comparaison ; mais puisque ce n'est pas la somme de quelques symboles algébriques, mais un groupe de notions pleines de sève et de sens, cette synthèse transmet une image vivante, plus qu'un portrait, presque un être, tout en restant illogique, du point de vue de la formulation. Quand nous affirmons, de pair avec Jago : « I am not what I am », nous nous éloignons de toute velléité de la logique de pouvoir se constituer en matrice pour cette figure que nous avons nommée : la dichotomie-antonymique, et qui définit stylistiquement un objet à deux aspects simultanément opposés. Comprendre l'entier et nommer la partie ; utiliser le singulier et penser au pluriel ; dire 'poux' en voulant faire comprendre 'éléphant' ; en voilà tout autant d'aberrations logiques. Tout de même, elles restent éloquentes, elles portent un message des plus clairs, dans la texture de l'œuvre littéraire ou de la conversation quotidienne.

On dirait que les figures, au moins quelques-unes, ne sont pas les produits de la pensée logique. Dans ce cas elles sont le produit de quoi ? de la fantaisie ? Impossible, puisqu'elles obéissent à des règles précises et qu'on ne saurait transgresser.

Nous avons émis l'hypothèse qu'il existe, à côté de la pensée logique, des pensées stylistiques, les figures ne représentant que la projection dans le langage, des respectifs mécanismes intellectuels. Si c'est vrai, on doit découvrir les reflets de ces pensées dans n'importe quelle manifestation humaine.

*Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 415—426, București, 1981.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Que nous rencontrons des figures dans le langage des Beaux-Arts est un fait indubitable quoique insuffisamment analysé. C'est pour cette raison que l'antithèse est si fréquente dans les tableaux. L'*Olympia* (Manet) en est un exemple. L'estampe *La rivière Kakegawa et le mont Akiba*, de Hiroshige [1], montre comment le contraste coloristique s'émancipe vers l'antithèse sociale : le pouvoir et le peuple ; l'œuvre de Daumier est pleine de ce genre d'antithèses. Le thème de *Susanne et les vieillards* a produit de nombreuses œuvres dont l'antithèse met face à face deux âges opposés, deux hypostases du corps. Dans l'estampe *Vue à l'aube du pont Nihombashi* du graveur nippon nommé, les pêcheurs pauvres tournant leurs dos à la place sont comparés aux pauvres chiens qui s'éloignent de l'autre côté du pont. Une autre comparaison est faite dans l'estampe *Devant la boutique de gâteaux de riz de Kusatsu* du même auteur ; les coolies surchargés sont comme les chevaux de charge qui attendent leurs maitres près de la boutique. E. H. Gombrich [2] a présenté suffisamment d'arguments pour convaincre de l'existence d'une « traduction » de métaphores du langage des mots dans celui des Beaux-Arts : « Ripa a établi très explicitement que les symboles utilisés par lui sont des métaphores illustrées » (p. 13). Il a fait des recherches sur les plus importantes collections d'estampes de la Renaissance [3]. Nous-mêmes nous avons démontré l'existence d'une traduction du langage plastique hindou dans celui arménien, toujours plastique [4]. Cela, pour la 'traduction' des métaphores. Nous avons déjà mentionné [5], dans un autre contexte, le dessin anonyme du Rajasthan : *Le corps subtil, sous l'aspect d'une plante issue du sol de l'Au-delà* (XVIII[e] siècle). Le titre suggère assez la métaphore du dessin qui n'est pas 'traduite' mais créée. En Espagne (La Corogne), un détail du tympan gauche du portail des Orfèvres de Saint-Jacques de Compostelle représente *La femme au crâne*[6]. La bosse ronde du crâne de son amant suggère admirablement la grossesse ; l'idée de la métaphore est double (elle est enceinte de son amant ; elle est enceinte de la mort), motifs enviables par la psychanalyse. J. Baltrusaïtis attire l'attention sur le fait que « L'idée de la nature zoomorphique prend chez l'artiste une forme plastique » [7] et cite de nombreux exemples ; il mentionne même (par hasard, il nous paraît) une certaine « pensée métaphorique » (p. 212), à l'origine de ces œuvres. Le phénomène sur lequel il attire notre attention est assez fréquent dans le monde contemporain, pour une certaine pseudo-culture qui, comme le

---

[1] Cette estampe et les suivantes, in Tomikishiro Tokuriki, *Tōkaidō, Hiroshige*, translated by Thomas I. Elliott, Hoikusha Publishing Co Ltd., 1963.

[2] E. H. Gombrich, Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance, (Edimbourgh), 1975.

[3] Girolamo Ruscelli, *Le imprese Illustri*, Venise, 1566 ; Scipione Bargagli, *La prima parte dell'Imprese*, Sienne, 1578 ; Camillo Camilli, *Imprese Illustri di diversi co i discorsi*, Venise, 1586 ; Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593 ; P. D. Christofori Giardi, *Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae*, Milan, 1626 ; Emanuele Tesauro, *Cannocchiale Aristotelico*, Venise, 1655 ; Père le Moine, *De l'Art des devises*, Paris, 1666.

[4] Mihai Rădulescu, *Un message hindou dans une miniature chrétienne arménienne*, in « Rev. Roum. Hist. Art., Série Beaux-Arts », tome XII, 1976, p. 105—111.

[5] Mihai Rădulescu, *Un problème de stylistique anthropologique. « La grotte intérieure »*, in « Revista de istorie și teorie literară », tome 27, n° 2, 1978, p. 189—201.

[6] Voir les commentaires de Raymond Oursel, *Floraison de la sculpture romane, 1. Les grandes découvertes, 2. Le cœur et la main*, Paris, Le Zodiaque, MCMLXXVI, 1, p. 329.

[7] Jurgis Baltrusaïtis, *Le Moyen Âge Fantastique*, Paris, 1955, p. 211.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dit Romulus Vulcănescu, interprète « des mégalithes naturels assimilés par l'homme et façonnés d'après la conception d'une mythologie » [8]. Prenons un exemple. Dan Corneliu Brăneanu écrit à propos du *Sphinx* de Topleț : « On peut facilement constater (...) que (...) l'image humaine est double, son homologue paraissant exactement comme opposé et, probablement, représentant une femme (...). Ce genre d'image du type Janus peut être trouvée en abondance dans nos montagnes et si le rocher n'est pas isolé, la dualité est réalisée par superposition » [9]. Et il a mis à notre disposition sa riche collection de photographies représentant de tels rochers métaphorisés. Dino Buzzati, dans sa *Fin du monde*, remplace l'humanité affolée à l'approche d'une catastrophe cosmique par un couple, réalisant une métonymie. Nous rencontrons, surtout dans l'art à thème du Moyen-Âge de nombreuses hyperboles (ce n'est pas par hasard, car cet art avait un message très précis à transmettre, donc il devait utiliser toutes les armes de la pensée) : l'hyperbolisation d'un détail corporel, d'un objet ou d'un personnage. Quant à la première, le même Raymond Oursel explique : « Ces exagérations audacieuses de la forme s'appliquent, par principe, aux membres auxquels une vocation ou une aptitude précise et signifiante est affectée dans le jeu que le sculpteur entend représenter et animer, soit à ceux qu'il charge de transmettre son message particulier (2, p. 310). On lit aisément la prédominance du pouvoir politique central dans l'hyperbolisation du personnage du prince roumain Mircea dans le tableau votif de Cozia ou dans la représentation de l'empereur Otto II, du *Registrum Gregorii*. Les multiples hyperboles de la *Tentation d'Antoine* de Salvador Dali contribuent à motiver la terreur de sa vision. Salvador Dali offre, dans son autobiographie [10] des exemples divers de manifestation de la pensée dichotomique-antonymique (celle pour laquelle la réalité a deux aspects simultanément opposés : 'esse — non esse'). Enfant, il s'amuse à fabriquer des faux souvenirs (p. 34—35). Toute sa vie durant, il adore les mystifications et les simulacres (p. 51). Dans la nature, il fut intéressé par le mimétisme (p. 56). Son obsession fut : les objets bifurqués. Jurgis Baltrusaïtis (même source) donne de nombreux exemples de grilles gothiques (illustration n° 29) à deux têtes, dérivant des traditions orientales (« Le soleil du jour et de la nuit, qui porte un visage double », summérien, p. 20). Nous avons rencontré le motif aussi dans l'art celtique : l'*Hermès bicéphale* de Roquepertuse, Bouches-du-Rhône, Musée Borély de Marseille, qui fut exposé à Bucarest. Le masque d'Ensor est troublant car, en sa qualité de membre d'une dichotomie-antonymique, il exprime la double réalité oppressant la sensibilité de l'artiste.

La discussion ci-devant, sans épuiser le thème, peut convaincre, croyons-nous, que les figures de style existent aussi dans d'autres langages que celui dont s'occupe la stylistique linguistique. Nos études publiées jusqu'à présent ont analysé amplement les traces des pensées stylistiques dans le comportement humain et les situations créées par celui-ci, tout aussi

---

[8] Romulus Vulcănescu, *L'écho de quelques monuments mégalithiques dans le paléofolklore et le folklore roumain*, in « Les Actes du 7ème Congrès International de sciences préhistoriques et protohistoriques (26—27 août 1966), Académie de Prague », vol. 2, Prague, 1970, p. 1303.

[9] Ing. Dan Brăneanu, *Arta fotografică și valorificarea tezaurului ancestral*, in « Fotografia », n° 117 (Série nouvelle n° 75), 1977, p. 76.

[10] Salvador Dali, *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, 1952.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bien que la projection de ces pensées sur les objets entourant l'homme [11]. Nous avons aussi étudié comment collaborent deux pensées stylistiques pour créer un symbole dichotomique-antonymique [12]. Quoique nous continuons à forer pour obtenir une image quasi-complète de ces pensées stylistiques, para-logiques, de leurs mécanismes et manifestations et de leur rôle dans le processus de la connaissance, nous croyons avoir fait d'assez grands pas pour essayer de voir comment la stylistique anthropologique (la discipline que nous avons fondée) peut aider la critique littéraire.

La poésie *Arc*, d'Adela Popescu [13], présente le comportement comparatif et suppose celui métaphorique. Lisons-la avant de la commenter (cette traduction — comme les autres qui suivent — nous appartient et elle est strictement fonctionnelle) : « À tout propos j'entre dans le bain, / Dans l'eau de parfum conseillant au sommeil, / Chaude comme une pèlerine. // Et chaque fois / j'attends, inébranlable / que m'arrive le / Miracle ... // Mais, chaque fois, / quelqu'un d'autre, / de quelque part, / de quelque autre part, / crie, / me désoriente : / Evrika ! ». Le second terme de la comparaison est allusif. Il existe dans la mémoire du lecteur. La poétesse fait le geste mythique (pourquoi pas ? N'y-a-t-il pas assez de personnages historiques dont l'histoire est devenue un véritable mythe — avec toutes les caractéristiques des mythes, comme ils sont compris par l'histoire contemporaine des religions ? Socrate et Galilée, Giordano Bruno et Christophe Colomb, Marsilio Ficino et Campanella, Cléopatre et Ovide, Virgile et Cyrane, jusqu'aux dictateurs politiques de la première moitié de notre siècle et à leurs victimes) ; c'est un rituel. Après l'explication abrupte du premier vers, dans le second la relation entre l'eau et le sommeil évoque une qualité transcendentale du liquide primordial, encore soulignée par sa chaleur, c'est une répétition de l'acte primordial. La répétition est présente dans plusieurs mots ou syntagmes (à tout propos, chaque fois (2), quelqu'un d'autre, de quelque part, de quelque autre part). Tout à coup la métamorphose a lieu dans la conscience. Le comportement comparatif devient comportement métaphorique : 'j'attends inébranlable que m'arrive le Miracle'. Ce n'est plus : j'entre dans le bain comme Archimède, mais c'est moi Archimède. La réalité fait brutalement sortir

---

[11] Mihai Rădulescu, *Tragedia cunoașterii : Othello*, în « Limbile moderne în școală », 1973; *Gîndirea dihotomică-antonimică în literatura elisabetană, ibidem*, 1975; *Stilistica antropologică. O aplicație : Gîndirea dihotomică-antonimică*, în « Revista de istorie și teorie literară » nº 4, 1975; *Henrik Ibsen și fotografia*, în « România literară », nº 40, 1978; *Eminesciana (Gh. Bulgăr, C. Noica, Zoe Dumitrescu-Bușulenga)*, în « Biserica Ortoxă Română », nºs 1—2, 1978. *Personajele lui Ibsen. Studiu stilistic-antropologic*, în « Studii și cercetări de istoria artei. Seria teatru, muzică, cinematografie », tome 25, 1978; « *Le temps réversible* ». *Une recherche stylistique anthropologique sur la littérature contemporaine*, în « Revista de istorie și teorie literară », nº 1, 1979; *Invenția stilistică pe scenă*, în « Ramuri », nº 6, 1979; *Mișcarea scenică și lingvistică*, în « Ramuri », nº 8, 1979; *Une interprétation d'anthropologie stylistique : la ballade d'Iovan Iorgovan*, în « Ethnologica », nº 2, 1979; *Ceaiaită față*, în « Luceafărul », nº 20, 1980; *Reacția neașteptată*, în « România literară », nº 23, 1980; *O morfologie a comportamentului nonverbal*, în « Caietele teatrului Bacovia », nº 34, 1980; *O tropică a comportamentului nonverbal în două spectacole pirandelliene*, în « Teatrul » nºs 7—8, 1980; *În slujba și în dauna textului dramatic*, în « Teatrul » nº 12, 1980; *Comportamentul nonverbal la începuturile teatrului*, în « Caietele teatrului Bacovia », nº 35, 1981; *Clișeul comportamental nonverbal*, în « Antract », nº 2, 1981 et la monographie *Shakespeare — un psiholog modern*, Editura Albatros, 1979.

[12] Voir la note 5.

[13] Adela Popescu, *Arc*, în « Romînia Literară », nº 46, 1978.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la poétesse de sa crise métaphorique : elle se rend compte de son impuissance, sans perdre pour autant sa croyance dans le rituel. L'abrupte conclusion nous fait sentir que celui-ci, le rituel, continuera à exister à l'avenir. Le cycle stylistique est complet et assure une grande stabilité à la poésie : comportement comparatif, comportement métaphorique, comportement logique sentimental (avec une brèche — comme la pause en musique — entre les deux derniers).

Alexandru Sever est l'un des écrivain qui 'ne tue pas avec sa raison les mystères rencontrés sur son chemin', comme dit le grand poète roumain Lucian Blaga ; par contre, il tue tout ce qu'on pourrait nommer : évidence de la réalité, vérité. Son roman *L'Imposteur* [14] part de la structure d'un roman d'espionnage pour devenir un massif (658 p.) réseau d'impossibilités du réel, ou au moins de réalités alléatoires combinées d'après un modèle cybernétique de désagrégations et de recompositions (répétées) d'un certain fait oublié et non clarifié à la dernière page du livre. Mais, loin d'être un roman d'espionnage, c'en est un de l'auto-identification. Barbu Cristofor Iraclide, le personnage principal, un Don Quichotte à rebours, paraît être la victime d'une exécution ratée ; dorénavant il s'identifie à ses agresseurs, il devient acteur et spectateur, thème philosophique de base du roman, nous renvoyant (en même temps que la pièce incluse dans le texte : *L'ange affreux)* vers une communion avec la Renaissance. Tout comme dans la littérature de cette époque-là, le travesti, l'incarnation du rôle (d'ailleurs, Iraclide est acteur), le double jeu, l'espion espionné, la fausse mémoire, tous les accessoires de la Renaissance sont utilisés avec une remarquable habileté, pour faire encore plus difficile à surprendre le trajet psychologique du personnage encore qu'il est dévoilé par bribes en suivant un plan labyrinthique. Théoriquement, on nous met à la disposition la formule d'une personnalité monolythique. « Est-ce donc possible de pénétrer dans l'ordre de la fiction sans sortir de l'ordre de la réalité, *être* et — simultanément — *paraître* ? (...) Il peut entrer en 'transe', il peut 's'identifier', il peut 'coïncider', mais il n'oublie pas qui il est, où il joue, ce qu'il joue, avec qui il joue, devant qui il joue, pour qui il joue » (c'est de l'acteur qu'on parle, p. 135—136). Pratiquement, nous assistons à un dédoublement de la personnalité, pas seulement à une 'identification', etc. Nous sommes témoins d'un dédoublement oppositionnel (nous nous rappelons : victime et bourreau, acteur et spectateur) ; deux aspects opposés d'une seule et même personne, aspects discernables dans deux comportements opposés et dans tous les accessoires mentionnés. Ceux-ci sont déjà familiers aux lecteurs de nos précédents articles de stylistique anthropologique. Essayons de retrouver leurs traces dans ce roman. Alexandru Sever nous donne l'occasion d'analyser des comportements et des situations dichotomiques-antonymiques. La pensée dichotomique-antonymique est à l'origine de figures du type : « tous nous sommes et nous paraissons être » (p. 139), qui présentent une unité par la copulation de deux aspects des sens simultanément opposés. D'ailleurs, la figure citée, sous le masque d'un but qui le fait faussement dépendre de la pensée logique, devient d'une dichotomie-antonymique simple, l'une composée : « Tous nous participons à la pièce éternelle, tous nous avons un rôle, tous nous *sommes* et

[14] Alexandru Sever, *Impostorul*, Cartea Românească, Bucureşti, (1977).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

*paraissons* être (...), nous jouons pour paraitre ce que nous ne sommes pas, pour cacher ce que nous sommes, et même pour être ce que nous sommes ; cela parce que la fiction fait partie du réseau de l'existence même » *(ibid.)*. Nous reconnaissons la théorie de la simulation et de la dissimulation, énoncée par Lord Bacon et mise en pratique par Jago, Polonius, les sœurs de Cordélie, et d'autres, déjà analysés par nous. Nous reconnaissons la théorie de l'espionnage en chaine de Montaigne [15], au moment où Iraclide, libéré après son autodénonciation et son internement à l'ospice, est poursuivi par ses anciens en quêteurs et décide de les poursuivre à son tour. « Comme moi-même » (l'agent de Sûreté qui le poursuivait) « était le prisonnier d'un jeu. Tant soit peu méfiant qu'il aurait été, tout prudent, tout expérimenté, il existe dans ce jeu de collin-maillard » (de l'espion espionné) « une si large place pour l'illusion, que n'importe quel théâtre est possible » (p. 461). Nous remarquons : nous sommes et nous paraissons être, victime et bourreau, acteur mais aussi spectateur, poursuivi mais aussi poursuiveur. Tous ces éléments et bien d'autres constituent un berceau idéal pour les faux souvenirs. « L'homme est un animal qui invente des contes ; il a la capacité de se représenter soi-même (...), la vertu (...) de projeter son image » (p. 414). « Jouer le théâtre pour moi-même, être en même temps acteur et spectateur, est une manière de méditer sinon de positions différentes, au moins de deux points de vue » (p. 417). Les souvenirs authentiques empruntent l'auréole de la fiction : « Aujourd'hui je me demande dans quelle mesure le souvenir reste authentique, si dans le temps mon imagination ne l'a pas faussé » (p. 82). La 'fabrication' d'histoires va jusqu'à leur consécration comme réalité. Pour illustrer cette affirmation tout l'ouvrage doit être lu. Cette consécration est possible car « l'intelligence sert tant au bien qu'au mal, à la vérité qu'au mensonge, à la réalité qu'à l'illusion » (p. 138). Ceci nous rappelle la conclusion d'une étude du folkloriste Corneliu Bărbulescu [16]. Il a demandé à son informatrice, Măriuca Lomoară, ce qu'elle aimait dans le conte qu'elle lui avait tout juste raconté (et où l'on parlait de trois enfants aux cheveux d'or) ; elle lui a répondu : « le plus, c'est les garçons que j'ai aimé ; quand j'étais plus jeune, je pensais : est-ce que moi, je ne pourrais faire, à mon tour, un aux cheveux d'or ? »[17]. En retournant à *L'Imposteur*, la pensée dichotomique-antonymique montre son pouvoir même sur les objets : Cristofor Iraclide accuse la falsification des certificats de décès dans le cas de ses deux premières victimes. Parfois, il devait transmettre des lettres dans des enveloppes fermées ; on découvrit que les enveloppes ne contenaient rien ou, parfois, que des feuilles blanches ; « ce qu'ils prenaient pour des enveloppes vides ou des feuilles blanches, constituaient au fait, en elles-même, un message, un avertissement, une indication ; ou les feuilles blanches cachaient, à l'aide de moyens chimiques, des messages déchiffrés ultérieurement » (p. 16).

Les contradictions internes sans nombre du roman d'Alexandru Sever, *L'Imposteur*, retiennent l'attention du lecteur et provoquent sa satis-

---

[15] Voir aussi notre recueil : Montaigne, *Aforisme*, Editura Albatros, Bucureşti, 1977.

[16] Corneliu Bărbulescu, *Cîteva observaţii la basmul « Înşiră-le Mărgăritar » (Tip 707 C*)*, in « Revista de etnografie şi folclor », nº 4, 1968.

[17] En roumain régional : 'băieţii mi-o plăcut mai mult ; mă gîndiam cînd ieram tineră : oare ieu n-oi putia faşi unu cu păru de aur?'

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

faction intellectuelle, à cause même de son unité narrative, dérivée de son unité stylistique, car il est élaboré exclusivement sur la base des connexions possibles grâce à la pensée dichotomique-antonymique, quoique, formellement, cette unité se trouve contredite par la coexistence de la prose, des vers et du texte dramatique (nous n'avons pas assez d'espace pour analyser ceux-ci). Seul ce type d'analyse peut pénétrer suffisamment profond dans le laboratoire de l'écrivain pour expliquer un art, autrement étrange.

L'intérêt croissant pour l'accent fantastique dans le roman et surtout la chasse au mythologème dans la littérature moderne, dus aux échos de plus en plus nombreux des études de Mircea Eliade, imposent la lecture du roman d'Augustin Buzura, *Orgueils* [18], sous leur signe. Car ses pages ne développent-elles pas un thème mioritique [19] : l'union d'entre deux malfaiteurs, l'humanité desquels est rabaissée par l'intérêt personnel, par leur petitesse d'esprit, par leur chasse au pouvoir, jusqu'au crime, de Redman et de Varlaam, contre l'homme vivant en consonance avec son semblable et le cosmos, donc avec la vérité, contre le docteur Cristian ? Ce docteur n'a-t-il pas un *alter ego* féminin, Cristina, perdu parmi les fauves, voulant vivre au milieu de ceux-ci puisqu'il les croyait inoffensifs, car ils se laissaient nourris, de même que le médecin avait cru inoffensifs son collègue Codreanu et le délateur Redman, dans son hypostase de malade mendiant la pitié et la santé ? Et cet *alter ego* n'est-il pas déchiqueté par les fauves, comme il serait bien possible qu'il arrive aussi au chirurgien attiré, dans la partie finale du livre, par le mirage des noces cosmiques [20], mais le refusant, puisqu'il était attendu par son travail et la lutte pour le bien de l'homme (et, peut-être, le déchiquetage serait le second, après sa prison, et le dernier) ? Ne trouve-t-on pas dans l'onomastique du roman une symbolique ? (Redman, l'homme rouge de nos contes populaires, ou le 'peint' en rouge de la période décrite par l'auteur ; Varlaam, le nom du fondateur de la littérature roumaine, ici appartenant à un fondateur à rebours d'une civilisation ; Cristian et Cristina — identité mentionnée —, expliqués par un rêve réveillé quand la barbe d'étoupe du premier est mouillée dans du gas-oil et incendiée — « Il joue le Messie. C'est un grand acteur », l'accuse quelqu'un, p. 191 ; Stela, dont nous apprenons qu'elle dirige son mari au-delà de la mort, comme une étoile — étoile qui prête sa pureté au personnage ; Vera — ce témoin de la vérité ; Andrei — et le martyrage des successeurs ; et ainsi de suite, en passant près du malodorant nom de résonance française, Medaru ou — c'est le comble ! — à côté de 'l'anonyme' auteur du 'journal d'un mouchard').

En sondant plus profondément, ne rencontrons-nous pas dans l'édifice stylistique souterrain une continuelle radiation de la même pensée dichotomique-antonymique, pensée qui permet la formation psychologique de la matrice de cette *coincidentia oppositorum* revenant à tout pas sous la plume de Mircea Eliade ? L'expression la plus précise de cette pensée sort des lèvres du personnage principal de Buzura : « Et voilà, c'est ainsi que passe la vie sur terre, soupira-t-il. N'importe quelle chose blanche

---

[18] Augustin Buzura, *Orgolii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.

[19] Le thème de la ballade populaire roumaine *Mioriţa*. Voir Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis Khan* et Georges Dumézil, *Mesajul dinainte de moarte*, in « Secolul XX », nos 2—3/1978, p. 31.

[20] Autre élément de la même ballade.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

peut paraître extrêmement noire en même temps. Ça dépend de celui qui regarde » (p. 182—183). Cela puisque nos mots ont une croûte et sous celle-ci peu vent se cacher leurs sens opposés (p. 184). L'un des plus abjects personnages qu'un romancier eût pu surprendre dans la vie, Redman, l'ami de jeunesse et le bourreau de la détention — nocif même dans les temps nouveaux, quoique sur son lit de mort — veut donner le coup de grâce à sa victime. Il s'acharne à déterminer le fils du docteur Cristian à haïr son propre père. A cette fin, il répète devant le fils la réplique du père : « Je t'aurais pardonné n'importe quoi sauf le fait d'avoir douté de moi. Tu m'as cru double » (p. 149). Tout en affirmant le caractère monolithique du médecin, il ne veut que l'infirmer. En niant son propre caractère d'homme à masque, il veut proclamer l'inaltérabilité de sa propre personne ('toute d'un bloc') pour que, par un brusque mouvement de plume de l'écrivain qui l'a conçu, les mots suivants lui échappent, à propos du détenu : « Ses yeux énormes t'obsédaient, ils paraissaient des miroirs où tu te voyais n'importe où tu t'aurais caché » *(ibid.)*, trahissant de cette manière son amère dédoublement. L'admirable comique triste induit par le lecteur du journal du mouchard de l'hôpital (qui voudrait préparer au professeur Cristian un nouvel emprisonnement similaire à celui qui lui a valu l'annulation de son état de communiste et de médecin dédié à tous les hommes, indifféremment de leurs actions ou, au moins, une résidence dans un salon de psychiatrie, à côté de son collègue Iorga, « —Certains, comme Anania, doivent être internés à l'hospice », on suggère même à propos de son préparateur de laboratoire, p. 187) journal qui meriterait une étude en soi, pour ses qualités stylistiques et le penchant de robuste portraitiste de l'auteur, ce comique, ainsi que nous le disions, est en contrepoint, par ses jeux de mots et ses ambiguïtés, avec la pensée dichotomique-antonymique qui se trouve en pleine lumière dans le reste de l'ouvrage. « Il y a des possibilités qui se peut *(sic!)* et des possibilités qui ne se peut pas » (p. 152). Ici encore, le cliché verbal à la mode arrive, tout en se 'dégonflant', dans la bouche de l'inculte, au sens opposé. Pour les exemples on devrait relire au moins la partie mentionnée du roman. Augustin Buzura parie sur la pensée dichotomique-antonymique et gagne le gros lot : « Quelle terrible ironie : nous ne pouvons pas mourir avec notre vrai visage » (p. 235). Cela est prouvé par l'enquêteur Varlaam (celui qui, sans le savoir, refait les tortures des fascistes de Horty, n'étant pas loin d'embrasser Stela devant son propre mari qui est derrière les barreaux, ainsi que l'avait fait les enquêteurs hongrois avec la fille d'un communiste roumain, violée devant celui-ci). Varlaam a tué pendant l'enquête un ancien colonel et demande à la commission médicale appelée pour l'expertise de ne pas voir les lésions et la fracture de base, mais de signer pour un infarctus inexistant (p. 254—256). Les rencontres avec celui-ci, dans la chambre de torture, ne contredisent pas, bien sûr, le monde monstrueux, à deux faces, saisi par l'auteur : « Nos rencontres étaient stéréotypées : chacun de nous connaissait son rôle ; du moment que j'entrais et jusqu'à ce qu'on me mettait de nouveau les lunettes métalliques la pièce se jouait sans modifications » (p. 261). Un cauchemar du faux. Redman initia, à l'instigation de Varlaam, la défiguration morale du détenu innocent : « Ils ont commencé (...) à répendre des faux bruits (...). Ils voulaient détruire mon prestige professionnel, me frapper d'une manière durable, définitive »

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(p. 266). Est-ce surprenant que l'ancien médecin assiste, impuissant, à l'explosion de sa propre personnalité ? À la fin d'une enquête inaccoutumée (il n'avait pas été battu), sa tension intérieure se défoule dans des éclats de rire, dès qu'il est ramené dans sa cellule. « Qu'est-ce qu'il ont pu lui faire, mon Dieu ? » se demande son collègue, l'ancien illégaliste. « Il riait stupidement, sans frein, mais, après tout ce temps, l'expression d'épouvante n'avait pas disparu de son visage (...) ; les gestes et les sentiments de Cristian n'étaient plus synchronisés ; ils ne réagissaient plus naturellement ; son imagination prenait le pas » (p. 302). Toute sa vie, comme s'il fut stigmatisé par le comportement dichotomique-antonymique de son ami Redman (celui-ci allait devenir aussi l'accusateur de son propre acolyte, Varlaam), le professeur Cristian se sent le porteur d'un cancer de comportement similaire. Vera, son assistante, qu'il aime sans se le reconnaître ni à soi-même, lui dit : « Je ne suis pas ce que je parais (...). J'ai fait semblant seulement (...). Mais je suis une autre. » Lui, il s'exclame, en se rendant compte que toute sa vie est marquée par le jeu au masque : « On voit que tu ne peux pas garder ton propre visage près de moi » (p. 309). A l'instigation de Redman, son propre fils a un moment de doute : « Il me condamne. Il dit que je suis lâche, égoïste, que je n'ai pas vécu ce que j'ai vécu, que moi qui pourrais faire justice, je me dérobe, que je dis une chose et fais une autre » (p. 316). Ce fils va être dénoncé, à son tour, d'une sale manière, par ses propres amis, des étudiants. Doit-on continuer ?

Si dans *Orgueils* nous découvrons un thème mythique et une symbolique onomastique avec des résonances mythiques, plus important que cela nous paraît être le fait que la construction de l'entier édifice romanesque repose sur le fondement d'une pensée stylistique spécifique au mode mythique d'aborder la réalité, la pensée dichotomique-antonymique, qui suppose la perception de cette réalité comme ayant deux aspects simultanément opposés *(esse — non esse)*. Ainsi conçu, ce roman profondément et douloureusement réaliste, ce roman politique, auquel le mythologème confère un degrès de plus de généralisation, a été écrit pour rester dans l'histoire de la littérature roumaine.

Le sujet peut obliger le critique littéraire à poursuivre une certaine pensée stylistique (qu'il connaît le concept ou qu'il en ait l'intuition). C'est le cas d'Andrei Brezianu dans quelques-uns de ses essais sur Swift[21]. Voilà certains titres (en traduction) des chapitres du premier [22] : « Lemuel Gulliver : Un masque absolutisant » ; « Swift et les masques de la satire : une présence hiéroglyphique » ; « De la parodie espiègle à quelques masques austères » ; « Le masque et l'épée : Swift dans l'arène du pamphlet politique » ; « Le faux mysogine, Swift et la dignité de la femme » (titre qui suggère le masque). Cet essai est suivi par un autre : « Un Swift sans masque » (p. 77). Or, le masque est un symbole parfait de la pensée dichotomique-antonymique. Voilà pourquoi ses conclusions s'approchent de celle qu'aurait pu en tirer un styliste anthropologue (sans qu'A. Brezianu puisse aller jusqu'au bout : ce n'est pas là un reproche, car ce n'était pas là son propos) : « Dans le cas de la satire, celui qui lit doit abstraire et déduire le positif du négatif fournit par l'auteur du message » (p. 32) ; ou encore,

[21] Andrei Brezianu, *Odiseu în Atlantic*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.
[22] *O nouă abordare a satirei swiftiene*, p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

en citant Maria Helena de Novais Parva : « L'ironiste est par définition 'celui qui dit une chose qu'il ne pense pas, ou qui en affirmant quelque chose dissimule sa propre pensée' » (p. 66). Impulsionné par la pensée avec laquelle il est en contact permanent dans l'œuvre étudiée, il arrive à la définir de manière dichotomique-antonymique : « baroque, et en même temps classique, déchaînée d'une manière dyonisiaque, mais pas moins ordonnée » (p. 67).

Nicolae Balotă a écrit un nouveau livre sur les livres ; certains en sont des livres sur d'autres livres ; quelques-uns de ces derniers parlent eux aussi de livres. Si un journal de lectures, comme c'est le cas de *L'Art de la lecture*[23], pourrait être résumé, le résumé a été déjà fait. L'auteur n'écrit-il pas qu'une bibliothèque est un univers en expansion ? Plus que cela. « Tout n'est que littérature — comme le disait quelqu'un. N'est que ? La réduction prouve être, paradoxalement, une expansion. 'N'est que' peut signifier 'seulement', mais peut aussi signifier 'exclusivement'. La submination, au lieu de détruire l'édifice, le fonde à nouveau, plus solidement, sur des fondations propres » (p. 290). Des essais sur l'Univers devenu Livre, les essais d'un sensuel gourmand, se réjouissant de la communion avec cet univers-livre, où l'on trouve le cosmos, l'homme, l'art et, surtout, l'écrivain (doit-on ajouter que, souvent confessé, il se retrouve soi-même avec son entière histoire intellectuelle et affective ?). Les portraits intérieurs d'une œuvre, d'un porteur de plume, d'une époque et, exactement comme le laisse entendre la description de l'image du *Bibliothécaire*, créée par Giuseppe Archimboldo de livres, au début de son tome, un autoportrait ininterrompu, à être perçu dans les livres des autres. Oui, *L'Art de la lecture* est passionnant grâce aux rideaux soulevés : « l'appareil poético-rhétorique laborieux qui flatte en nous le connaisseur, l'amateur de gravures baroques, d'anciens ouvrages d'érudition, plus ou moins vaine, de vastes encyclopédies désuètes » (p. 22) ou au splendide éloge des meubles Biedermeyer qui l'entourent, dans lesquels il *lit* la vie méditative inscrite (p. 412), le geste gracieux de l'adolescent qui fait cadeau à son profeseur Şt. Bezdechi d'un livre rare et leur secrète discussion sur Apollonios et Callimachos, ou les notes éparses mais vibrantes sur les circonstances d'une lecture (Pindare, dans le port de Copenhague, avec les eaux traversées par un hydroglisseur), les évocations trahissant le caractère du critique (Le Muséion d'Alexandrie) ou des trahisons (seraient-elles dues au simple hasard ?) comme : « une telle poésie des délices gastronomiques et, en général, de l'être gambadant dans le lit des impulsions me charme » (p. 21). Tout ceci fait des pages de N. Balotă un pont entre l'homme (le lecteur, l'homme en général) et la critique (voir aussi p. 53, pont reliant aussi les hommes de lettres entre eux). Parfois la lecture lui fait remémorer un souvenir, d'après le système de l'expansion mentionnée (« Je me rappelle comment et où je me rappelait, en mille neuf cent cinquante-six, le vers de Villon », p. 69) — devons-nous le trahir, nous aussi, pour compléter l'image de cet amant des formes fixes, en dévoilant qu'en cinquante-sept nous concevions ensemble un sonnet, lui un vers, nous le suivant ? (La passion lui este restée ; il déplore la disparition du sonnet — non du notre,

[23] Nicolae Balotă, *Arta lecturii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bien sûr — dans des phrases rhytmées comme des vers ; « En vain, des sonnets on en trouve encore. Mais, lui, le sonnet a disparu », p. 180). Une autre fois un entier essai enregistre des états strictement subjectifs (dans le sens de l'application à soi-même d'un thème littéraire de large usage), comme c'est le cas de celui sur le passage du temps (p. 180—183). Finalement, l'élément autobiographique peut devenir cri aussi ; en parlant de la correspondance Goethe-Schiller, il écrit : « j'étais de plus en plus plein du regret de ne pas avoir connu une telle amitié » (p. 411). L'amateur de mémoires et de journaux intimes conçoit son œuvre sous le signe de l'espèce préférée. De tout temps le mémorialiste et le moraliste ont parcouru une partie de leur chemin main dans la main. Ceci explique pourquoi *L'Art de la lecture* reprend et développe certains thèmes du bel opuscule : *Sur les passions* [24]. « Tu aimes les biens de la terre petit à petit tu vas te changer en eux. Tu as aimé les livres, tu vas leur ressembler » (p. 5). Le moraliste se permet des jeux de mots mais jamais gratuits (p. 127) ; parfois il met un masque plus sévère : « La narration est l'un des lieux privilégiés de la tentation » (p. 128), il fouette certains aspects de la contestation occidentale contemporaine, en pensant à Dideront qui « à l'encontre des dits contestataires, été assoiffé de science » (p. 145) ; comme descendant de Montaigne il ne lui reste à constater que : « Être sans préjugés signifie avoir encore des préjugés » (p. 260). D'un mémorialiste-moraliste nous attendons aussi d'inoubliables portraits de ses contemporains (or, ceux-ci, pour Balotă, sont des auteurs et des personnages ; n'oublions pas qu'il avance 'la synchronicité littéraire', c'est-à-dire, précisément, la contemporanéité de tous les hommes de lettres, indifféremment quand et où ils ont vécu, réalisée dans le centre géométrique du Livre). Nous regrettons que l'espace ne nous permet pas de citer en entier, au moins un seul. César, par exemple, est évoqué dans le cadre universel du mythe, puis dans celui du général (comme aspiration de la postérité) ; finalement, il s'incorpore auprès et, surtout, au-dessus de nous : « On ne peut se l'imaginer que pâle de la pâleur des longues vigiles, au front haut, labouré de profonds rides, semblables aux fossés déversant à la lumière du jour le labeur secret, gris, du cerveau, avec des yeux glaciaux, pétrifiés sous l'arcade d'âpre roc des sourcils, avec des pommettes pierreuses d'où les joues dévalent en roulant autour de la bouche fermée, sévère, comme un camp fortifié, hermétique, dans la nuit. » (p. 384).

Quel est le fil rouge de sa méthode critique, appliquée à la manière du jeu libre des traductions les plus attractives du moment (matière d'une possible histoire des traductions) ? La méthode est imposée par le fait qu'il trouve « n'importe où des signes à interpréter pour le lecteur herméneute » (p. 7). *L'Art de la lecture*, grâce à cette ouverture, « aspire à la production de nouvelles formes » (p. 11). La synchronicité littéraire fait du commentateur un « témoin de l'essentialité humaine » (p. 12 et 43). Ainsi, la parole écrite obtient un pouvoir de rédemption, un caractère de fête et permet cultiver des relations « avec *tout* ce qui est humain » (p. 40) ; mais l'on fait cela seulement « les pieds bien ancrés — comme la racine — dans le sol de ta propre culture » (p. 53), ce qui permet la découverte de certaines résonances surprenantes (par exemple : les anciens poètes

[24] Nicolae Balotă, *Despre pasiuni*, Editura Albatros, (1971).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

chinois et Pindare, les mêmes et Radu Stanca). Ici est la clé de la projection subjective : « Toute notre culture est fondée sur (...) des souvenirs de souvenirs » (p. 69). « L'homme parlant étant un être par excellence menacé » (p. 269), Nicolae Balotă, celui pour qui « lire veut dire : entrer en communion » (p. 409) et qui essaie, d'une manière lyrique, à « convertir l'Univers en texte » *(ibidem)*, ne se lasse pas d'analyser le mot. Les mots ne s'organisent pas seulement d'après des modèles cosmiques, mais aussi en Bastilles (p. 73), ils traduisent l'impossibilité de l'homme d'embrasser, de comprendre, (p. 77), mais aussi sa possibilité d'embrasser de plus en plus ; en eux « la fin et le commencement se touchent » (p. 79) ; « le mot » est « jaculatoire — tentative de sortir de soi, par l'*ek-staza* (...) poétique » (p. 81). C'est clair pourquoi l'essayiste se lève contre l'écrivain qui « se fait un terrier de ses mots » (p. 94) et loue ceux dans l'œuvre desquels il peut déchiffrer l'existence comme langage (p. 121). Que resterait-il à N. Balotă si la littérature n'était pas ? Il croit en elle sans réserves. Il nous répond : « Quand Orphée se tait, les pierres commencent à chanter » (p. 334). La littérature est totale puisqu'elle est instituée sur l'amour.

L'amour des livres et des écrivains est celui qui donne la chance de fusion avec l'universel, par leur intermédiaire, la clarification de soi-même par le livre, et la clarification du livre par soi-même, en symbiose. En constatant ceci, le styliste anthropologue que nous sommes définit son comportement de critique comme l'un métaphorique.

Dans les pages ci-devant l'auteur a donné des exemples de la manière dont les concepts de la stylistique anthropologique peuvent être appliqués dans la critique littéraire. En démontrant que les définitions des figures du langage des mots peuvent être appliquées dans les Beaux-Arts aussi, les exemples mentionnés sont aussi valables pour la critique dans ce domaine-là, ce qui est, d'ailleurs, réalisé, modestement, dans le début de notre essai. Nous croyons que, de la même manière, le critique de n'importe quel art peut bénéficier de ce nouveau pas vers une connaissance plus approfondie de l'œuvre.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

# RETORICA LUI DIMITRIE GUSTI

MIRCEA FRÎNCULESCU

Dimitrie Gusti era cunoscut, pînă de curînd, nu atît ca autor al acestui tratat [1], cît, mai ales, ca poet și cronicar dramatic. Istoria literară stăruie, de obicei, asupra a două evenimente din activitatea, altminteri lipsită de manifestări spectaculoase, a profesorului ieșean. Primul, polemica din 1846 cu Alecu Russo în legătură cu piesa *Băcălia ambițioasă*, este una dintre puținele dispute ideologice din presa vremii, ceea ce explică, dealtfel, amploarea ce s-a dat ulterior controversei, nu însă și opiniile părtinitoare. Al doilea — o veritabilă surpriză — a fost confirmarea paternității lui Gusti asupra *Poemului Putnei*, după ce acesta fusese atribuit multă vreme lui Eminescu.

După mai bine de două decenii în 1875, apare, tot la Iași, ediția a doua : *Ritorică pentru tinerimea studioasă*, justificată prin necesități de ordin practic : „O lipsă totală a cărței, ș-o cerință generală precumpănind asupra puterilor mele m-a făcut după putință a corege, adăogi și retipări *Ritorica*". Versiunea definitivă, la care ne vom referi în continuare, nu se deosebește structural de cea dintîi ; eforturile autorului se concentrează, într-adevăr, asupra preciziei în exprimare — sesizabilă și în stabilitatea terminologiei —, precum și asupra ilustrării definițiilor cu mult mai multe citate din cultura română ; abia acum Dimitrie Gusti are efectiv posibilitatea de a-și alege exemplele din genuri și stiluri destul de variate — avantaj pe care nu-l puteau avea predecesorii lui (și nici el însuși, la 1852). Drept urmare, *Ritorica* devine „românească" și prin larga reprezentare a modelelor de proveniență autohtonă, culese din scrieri literare, istorice, juridice, din discursuri politice și conferințe publice etc. În plus, noua ediție aduce o mai accentuată participare personală la discuțiile de idei, cu deosebire în analiza unor categorii strîns legate de expresivitatea proprie limbii noastre (de pildă, la *eufonie*, *armonie imitativă*, *metonomie* etc.) și în comentariile privind calitățile și defectele de stil, care se numără printre cele dintîi încercări de critică aplicată pe text.

Tratatul profesorului ieșean, așa cum ni se prezintă el astăzi, reprezintă nu numai „tipul ritoricei" antice și moderne, ci conservă și urme ale unor faze intermediare, pe care autorul, printr-o neașteptată inspi-

[1] Tipărit prima dată la Iași, în 1852, cu titlul: *Ritorică română pentru tinerime ;* am reprodus un capitol *(Elocuțiunea)* din această ediție în antologia *Retorică românească*, București, Editura Minerva, 1980, p. 112—206.

*Rev. ist. teorie lit. tom. 30, nr. 3, p. 427—439, București, 1981.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

raţie, s-a silit să le reţină din „bibliografia" curentă în timpul său. La un examen mai atent, s-ar descoperi, probabil, şi analogii cu lucrări ce ilustrează diverse orientări din trecutul disciplinei, în funcţie de preferinţa pentru anumite părţi ale teoriei discursului *(invenţiune* şi *dispoziţie*, pe de o parte, *elocuţiune*, pe de alta). Mergînd în pas cu vremea lor, teoreticienii noştri din epoca modernă se orientează fără excepţie spre cultura franceză, prin intermediul căreia asimilează şi concepţii ale gînditorilor antici, preferînd deci o sursă indirectă în locul unor informaţii nemijlocite, ce le erau accesibile încă din anii adolescenţei. Nu e cazul să ne mirăm de această stare de lucruri, pentru că un exemplu grăitor de ceea ce putea fi considerat atunci drept „modernism" îl aflăm chiar la profesorii greci din principate, la Vardalah, de pildă, imitatorul lui Blair şi Marmontel. Ne mărginim să remarcăm numai că Marcovici, Gusti, ca şi alţi literaţi care mai învăţaseră, printre ultimii, carte grecească (Heliade Rădulescu ş.a.), nu apelează vreodată direct la operele lui Aristotel, să zicem, şi avem toate motivele să credem că nu au citit o pagină în original din marea cultură elină. Dimpotrivă, ei utilizează scrieri destul de recente, în speţă cursuri universitare sau „pour les classes de rhétorique des lycées et des collèges", apărute uneori cu numai cîţiva ani mai înainte. Cu toate acestea, după cum vom vedea, în paginile *Ritoricii* străbat idei străvechi, din timpurile cînd arta cuvîntului se înfrăţea cu filozofia şi cu logica, astfel introduse încît par formulate chiar în momentul elaborării cărţii. Şi acesta este un merit pe care autorul „nu-l împarte cu nimeni", cum ar spune el însuşi.

Ca niciodată pînă acum, se face simţită aici prezenţa ambianţei sociale şi artistice moderne : apariţia vieţii politice şi a oratoriei parlamentare, consolidarea romantismului, răspîndirea tiparului (cu efecte şi asupra formelor de exprimare). Alături de aceste influenţe exterioare, sînt lesne de observat evoluţiile în interiorul sistemului : proponderenţa acordată *elocuţiunii* în defavoarea celorlalte secţiuni *(invenţiunea, dispoziţia, acţiunea)*, ca rezultat al unui îndelungat proces de „literaturizare" a retoricii, desfăşurat în cea mai mare parte în afara graniţelor ţării noastre. Aderînd la această direcţie, Gusti o foloseşte în beneficiul culturii noastre în continuă dezvoltare, de unde îşi alege numeroase exemple, decupate în general cu pricepere şi cu spirit de discernămînt. Mai receptiv la nou decît maeştrii săi, profesorul ieşean realizează pentru prima dată o vastă panoramă a valorilor spirituale româneşti, avînd drept orientare o ideologie clară şi coerentă. Astfel încît intenţiile mărturisite cu modestie în *Prefaţa ediţiunei întăia* sînt cu mult depăşite după aproape un sfert de veac, progresul înregistrat putînd fi urmărit şi în noua listă de *Scriitori români întrebuinţaţi în Ritorică* [2].

În sfîrşit, trebuie să recunoaştem, fără a diminua valoarea cărţii, că, dacă îndeobşte autorul recuperează din opere ratate sau mediocre — cum ar fi piesele lui Bolintineanu, N. Istrati, N. Scurtescu — fragmente care se salvează cel mult prin corectitudine, el face cîteodată concesii prea mari unor creaţii ce nu pot fi recomandate cu nici un chip, sau unor traduceri defectuoase. Fabula lui Seulescu, *Judecătoriul*, citată ca exemplu

[2] În care este inclus şi istoricul francez Edgar Quinet, mare prieten al românilor, soţul Hermionei Asachi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de stil simplu, e la fel de „întortocheată" și „greu de înțeles" ca și poeziile criticate mai înainte. De asemenea, oricît am fi de îngăduitori cu cele dintîi transpuneri din literatura clasică, nu putem trece cu vederea unele stîngăcii care întunecă sau denaturează sensul original. Este la fel de adevărat, însă, că Dimitrie Gusti nu dispunea, ca profesorii francezi, de culegeri și ediții comentate, după cum era lipsit și de celebrele tratate de oratorie ale antichității, care, în treacăt fie spus, cu puține excepții, nu sînt traduse nici astăzi. Cu cît măsurăm mai mult firava tradiție retorică și nivelul culturii clasice din acele timpuri, cu atît mai temerară ne apare o astfel de inițiativă și mai vrednică de stimă realizarea ei.

★

Care sînt, totuși, cărțile de referință ale lui Gusti? Mărturisim că nu e ușor să le numim „modele" sau „izvoare", știind că acești termeni evocă, în mod curent, ideea de „compilație", de „imitație servilă". Aceasta pentru că transpunerea mecanică a unui criteriu valabil în beletristică la un alt domeniu — cunoașterea științifică — apasă ca o obsesie istoria literară aproape ori de cîte ori discuția ajunge pe terenul vechii arte a cuvîntului. Ignorarea unui principiu fundamental în propagarea retoricii mai curînd decît distanța ce ne desparte de acele vremuri explică, în parte, această confuzie de planuri, din păcate, destul de încetățenită. O cît de sumară incursiune în trecutul disciplinei ne arată că, din Renaștere pînă în pragul secolului nostru, generații de cărturari nu contenesc să-și declare fidelitatea față de celebrele tratate greco-latine, de unde împrumută efectiv majoritatea preceptelor și clasificărilor. În toată această perioadă în care sentimentul de proprietate culturală conta prea puțin, nenumărate definiții și exemple circulă de la un autor la altul, uneori parafrazate, de regulă, însă, copiate cuvînt cu cuvînt. Criteriul noutății de concepție fiind, în principiu, absent, ceea ce se poate remarca este numai felul în care este prelucrată, eventual detaliată și îmbogățită, o idee formulată cu mult timp înainte. Dacă operația de identificare a contribuției fiecărui retorician ar fi una dintre cele mai dificile, mai transparente sînt evoluțiile de ansamblu. Oricum însă, ca în orice știință, și aici progresul se face prin acumulare, prin dezvoltarea unor adevăruri îndelung verificate de experiență. Evident, originalitatea nu este exclusă, ea se manifestă în alt fel decît în literatură și este mult mai limitată. Ca obiect de studiu, retorica recomandă tinerilor, la rîndul ei, principiul imitației în toate etapele pregătirii discursului și, mai tîrziu, în capitole speciale de compoziție.

Dimitrie Gusti adoptă și el aceeași atitudine de acceptare conștientă a lecției înaintașilor, care i se înfățișa înnobilată cu toate titlurile cucerite într-o existență milenară. Prin însuși acest fapt, sarcina lui nu devenea mai ușoară. În țară, difuziunea destul de largă a ideilor clasice în cultura română[3] pregătise contactul cu teoria care le dă justificare, ceea ce explică, de altfel, succesul *Ritoricii* în epocă. Cu toate acestea, autorul nu se putea sprijini pe o tradiție proprie, fie numai pentru ilustrarea tuturor procedeelor expresive cunoscute. Din străinătate veneau zeci, dacă nu sute de lucrări, inegale ca valoare și atît de eterogene, încît dificultatea unei selecții se putea transforma oricînd în derută. De bună seamă că profesorul

[3] Cf. D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, București, Editura Minerva, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ieșean își asuma o mare răspundere în momentul cînd pornea să scrie și el o „retorică nouă", după ce în prealabil își formase o idee foarte clară despre felul în care aceasta urma să fie elaborată : „Regulele de bună samă că sunt acele ale tuturor ritoricilor vechi și nouă ; exemplele însă aplicate la ele sunt acele ale oratorilor clasici : greci, romani, francezi ș.l.t., cum și acele ale scriitorilor români noi și vechi. A trebuit să pun întăi pe cei streini și clasici, și apoi pe ai noștri spre a avé modelurile nainte și totodată a vedé cît de aproape sau de departe ne aflăm de ele". De unde și-au luat „regulele", autorul nu ne spune. Să încercăm, pe cît va fi cu putință, să le identificăm în literatura de specialitate ce va fi trecut prin mîinile fostului bibliotecar al școlii domnești din Iași. Fiindcă, din motive lesne de înțeles, nu putem cuprinde tot textul *Ritoricii*, alegerea noastră s-a oprit asupra părții întîi, *Invențiunea*.

Înainte de a intra în subiect, Gusti se oprește asupra evoluției mijloacelor de exprimare : „Limbagiul, acest vehicul al comunicărei simțimintelor și ideilor noastre, dintr-un element necesar a devenit un instrument de lux [4], și e de o forță irezistibilă cînd mai ales este bazat pe rezonămînt" *(Prefața* la ediția a doua). Societatea română, care cunoscuse într-un răstimp relativ scurt trecerea de la lecturile de „folos" și „moralnice" la cele de „plăcere", era încă și mai impresionată de progresele tiparului, de rapiditatea transmiterii informațiilor, fenomene în expansiune, cu atît mai interesante pentru contemporani : „Viața popoarelor de astăzi, pe picior de civilizațiune, se mișcă prin două elemente puternice : prin cuvînt și prin scriere (publicitate). Această din urmă acum, foarte adese și cu repezeciune înlocuiește discursul ; miile de esemplare se răspîndesc c-o iuțală nenchipuită și pe un spațiu înspăimîntătoriu". Preocuparea pentru calitatea și felul transmiterii mesajului nu este străină de obiectul de cercetare al retoricii, manifestîndu-se, dimpotrivă, ca o „constantă" în istoria disciplinei. Aflată în permanent contact cu viața socială și politică, această știință se aliniază sistematic vremurilor noi și asimilează — e drept, cu o oarecare reticență — specii oratorice necunoscute în antichitate (vezi *discursul de recepție, proclamațiunea* etc.), pe care le raportează totdeauna la un ansamblu de reguli și clasificări prestabilite. Revenind la cursul expunerii lui Gusti, să mai observăm că vădita concurență dintre aspectul scris și cel vorbit nu provoacă acea îngrijorare des întîlnită la maeștrii apuseni : „Deosebirea între cuvînt și scriere este numai în forma lor, pentru că fondul e unul și același ; căci și oratorul și scriitoriul trebuie să aibă în privire : situațiunea sa, sujetul ce-l tratează și auditoriul la care se adresează".

*Teoria ritoricei* începe, în mod tradițional, cu definiția și descrierea sferei de cuprindere a „artei de a vorbi" — o sinteză a unor puncte de vedere unanim acceptate. Cele cîteva date sumare despre *Originea ritoricei* sînt redactate cu textele franțuzești în față : „Tot aceea ce omul a redus în artă mai întăi i s-a arătat prin instinct ; așa și elocvența a fost mai nainte de ritorică, căci după ce limba vorbitoare a ajuns pînă acolo,

[4] Pentru accepțiunea termenilor, cf. A. Filon : „[...] on a fait du langage un instrument de luxe et de plaisir ; on ne s'est plus contenté de la clarté, on a exigé des ornements ; et ce qui n'était qu'un instinct, un besoin, est devenu un art et une jouissance". *Eléments de rhétorique Française*, Deuxième édition, revue et augmentée, Paris, L. Hachette, 1834, p. X. (Exemplarul pe care l-am consultat poartă ștampila cu însemnarea : „Biblioteca Academiei Mihăilene, 1835").

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca să poată rosti mai multe idei la un loc legate, de bună samă că s-a aflat barbaţi mai iscusiţi carii să diriguiască organul graiului, şi aşa să descopere espresiuni vii, plăcute şi armonioase. Voltaire zice că : «o pasiune puternică şi un pericol grabnic deşteaptă într-o clipă imaginaţiunea »" [5]. Exemplele lui Voltaire (nu o selecţie proprie, cum s-ar crede), ca şi concluzia, sînt reproduse tot după *Retorica* lui Filon, la fel distincţia dintre oameni *elocvenţi* prin natură, *oratori* şi *retori*; şi profesorul francez se opreşte aici. Cum informaţia i s-a părut autorului insuficientă, el o completează cu alte citate, culese din alt manual : „D. Villemain încă zise că : «Elocvenţa este un dar şi o artă ». Ca dar, este capacitatea de a mişca ; ca artă, este facultatea de a dispune şi esprima ideile şi simţimintele astfel, ca să producă emoţiune" ; „Quintilian a zis : «Inima este care face a fi elocvent ». Şi această sentinţă e o definiţiune" [6]. Din aceeaşi sursă provin şi consideraţiile următoare, privind condiţiile ce se cer oratorului modern : „Puterea rezonămîntului, ghibacia inorînduirei părţilor sujetului şi cuviinţa limbagiului nu caracterizază elocvenţa ; pentru că toate calităţile aceste pot fi la un loc întrunite, fără ca să producă elocvenţa ; elementul caracteristic al ei este emoţiunea (mişcarea) care vine din inimă şi care strabate în inimă" [7].

După ce revine asupra *studiului ritoricei* într-o manieră mai personală, cel puţin în aparenţă, Gusti abordează o temă mult dezbătută de la Aristotel încoace : *împărţirea* în cele trei genuri. Ceea ce surprinde aici este prezenţa unei străvechi observaţii privind timpul relatării : „*genul demonstrativ* se referă mai de ordinariu la prezent", „*genul deliberativ* trătează mai cu deosebire despre viitoriu", „*genul judeţiar* se rapoartă la trecut", deşi majoritatea contemporanilor ignorează acest aspect [8], cercetat cu mare atenţie în secolele anterioare şi reexaminat astăzi cu toată seriozitatea [9]. De asemenea, comparativ cu alte lucrări, neaşteptată este extensiunea acordată genurilor oratorice, ilustrate cu variate „modele". Bineînţeles, clasificarea stabilită este o pură convenţie pentru că în realitate graniţele sînt mişcătoare, după cum ne avertizează Le Clerc, ale cărui exemple s-au dovedit într-atît de convingătoare, încît, la numai cîţiva ani, Andrieux le transcrie şi el, cu unele omisiuni, iar mai tîrziu Gusti le reproduce in extenso : „Deşi aceste trei genuri trătează despre materii

[5] „Tout ce que les hommes ont réduit en art a commencé par être un instinct. Ainsi l'éloquence a précédé la rhétorique. Aussitôt que le langage a été assez formé pour exprimer plusieurs pensées liées ensemble, il a dû se trouver des hommes plus habiles que les autres à manier cet instrument, et à trouver des expressions vives, pittoresques et harmonieuses. « Une forte passion, dit Voltaire, un danger pressant appellent tout d'un coup l'imagination » [...]", A. Filon, *op. cit.*, p. 2.

[6] „L'éloquence, a dit M. Villemain, est un don et un art. Comme don, c'est la capacité d'être ému ; comme art, c'est la faculté de disposer et d'exprimer ses idées et ses sentiments de manière à communiquer l'émotion" ; „Quintilien l'avait déjà dit : « *Pectus est quod disertos facit*, c'est le cœur qui rend éloquent ». Cette sentence est une définition." E. Géruzez, *Cours de littérature*, Première partie, *Littérature, Rhétorique*, Douzième édition, Paris, Jules Delalain, 1860, p. 82.

[7] Cf. : „La force du raisonnement, l'habile disposition des parties, la convenance du langage, ne caractérisent pas l'éloquence : car toutes ces qualités peuvent se trouver réunies sans produire l'éloquence ; l'élément caractéristique, c'est l'émotion qui vient du cœur et qui pénètre le cœur". É. Géruzez, *op. cit.*, p. 82—83.

[8] Excepţie face doar Géruzez, care indică şi izvorul: *Retorica* lui Aristotel *(op. cit.*, p. 87—88).

[9] Kibedi Varga stabileşte şi o analogie aproximativă cu genurile literare *(Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier, p. 25—27).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deosebite și ele în sine se deosebesc, totuși adeseori le găsim amestecate la un loc. Laudele oamenilor virtuoși nu sunt decît niște îndemnuri către virtute, și așa genul demonstrativ este amestecat în acel deliberativ. Se vorbește despre alegerea unui general și Cicero, lăudînd pre Pompei, trage asupra-i toate voturile; aice deliberativul este în acel demonstrativ. Cicero ne dovidește că Arhias trebuie pus în numărul cetățenilor romani; pentru ce? pentru că are un geniu ce va face onoare statului; aice este județiarul cu acel demonstrativ. Cicero apără dreptul vieței lui Milon, dovidește înaintea judecătorilor inocența și curajul său, arătîndu-le totodată și folosul ce va putea dobîndi de la dînsul patria; aice se găsesc întrunite județiarul, demonstrativul și deliberativul" [10]. Lipsește concluzia, formulată cu mult timp înainte de Batteux, pe care o reținuse Marcovici din scrierile celor doi retoricieni francezi: „On donne au discours le nom du genre qui y domine". Intrăm, astfel, în contact cu o întreagă tradiție. Teoria discursului urmează o cale naturală, subliniază toți „maeștrii criticii". Alegerea lui Gusti se oprește și de astă dată asupra unui text recent: „D. Andrieux, profesore la școala politehnică din Paris, în *Cursul* său *de Bele-litere*, zice: «Totdeauna trebuie a începe prin *a afla* aceea ce vroiește cineva să zică asupra sujetului ce are a trata; apoi *a dispune* sau înorîndui lucrarea sa în ordinea cea mai cuviincioasă; și în fine *a zice* cînd e chestiunea de un discurs rostit și *a stiliza* cînd e chestiunea de un discurs scris»" [11]. Tot acolo găsește și o opinie anterioară, cu mai mare autoritate: „D. La Harpe și el esprimă aceeași idee cînd zice: «Oricare ar fi materiile asupra cărora se exersează arta oratorică, totdeauna trebuie a începe prin a-și forma sujetul, ideile, probele și mijloacele de succes ce poate înfățoșa; apoi a dispune sau înorîndui părțile lui într-un ordin natural și judecios; în fine, a ști să li trăteze într-un stil potrivit cu caracterul discursului; și aceasta din urmă datorie a oratorului, carea, după Cicero și Quintilian era cea mai gré din toate, este și astăzi; pentru că încîntînd urechea și imaginațiunea se ajunge pănă la inimă și se înduplecă" [12]. La rîndul lui, Géruzez reluase acest ultim frag-

[10] Cf.: „[...] nous remarquerons que ces trois genres ne sont pas tellement séparés, qu'ils ne se réunissent jamais: le contraire arrive dans la plupart des discours. Que sont presque tous les éloges et les panégyriques, sinon des exortations à la vertu? On délibère sur le choix d'un général; l'éloge de Pompée détermine les suffrages en sa faveur *(Cicer., pro lege Man.)*: voilà le *démonstratif* uni au *délibératif*. On prouve qu'il faut admettre Archias au nombre des citoyens romains: pourquoi? parce qu'il a un génie qui fera honneur à l'empire *(Id., pro Archia)*: voilà le *démonstratif* uni au *judiciaire*. [...] l'orateur romain défend Milon, et il exhorte ses juges à le conserver dans Rome à cause de son innocence, de son courage, et de l'utilité qui en reviendra à la patrie: voilà le *délibératif* et le *démonstratif* unis au *judiciaire*." Jos.-Vict. Le Clerc, *Nouvelle rhétorique, extraite des meilleurs écrivains anciens et modernes...*, Troisième édition, Paris, 1830, p. 8—9 (ediția întîi, 1823, nu ne-a fost accesibilă).

[11] „Il faut toujours, dit M. Andrieux, commencer par *trouver* ce qu'on veut dire ou écrire sur le sujet qu'on doit traiter; il faut ensuite *disposer* son ouvrage dans l'ordre le plus convenable; enfin, il faut le *dire*. C'est cette dernière partie qui s'appelle *élocution*, lorsqu'il s'agit d'un discours prononcée, et *style*, lorsqu'il est question d'un discours écrit". É. Géruzez, *op. cit.*, p. 89; în notă găsim și trimiterea: „*Cours de Belles-Lettres*, professé à l'école polytechnique".

[12] „La Harpe a exprimé la même pensée. « Quelles que soient les matières sur lesquelles s'exerce l'art oratoire, il faut toujours commencer par concevoir son sujet, et les idées, les preuves, les moyens de succès qu'il peut offrir, en disposer ensuite les parties dans un ordre naturel et judicieux; savoir enfin les traiter dans un style adapté au caractère du discours; et ce dernier devoir de l'orateur, qui était, au jugement de Cicéron et de Quintilien, le plus difficile de tous, l'est encore aujourd'hui: car c'est en charmant l'oreille et l'imagination que l'on arrive jusqu'au cœur et qu'on parvient à persuader. » *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ment din *Retorica* lui Le Clerc [13], pe care o și menționează, de altfel, în încheierea considerațiilor sale. Dar jocul influențelor este departe de a se fi încheiat; La Harpe însuși nu făcuse altceva decît să transcrie o idee formulată cu mult timp înainte [14]. Putem, așadar, să înregistrăm fără crispare și paralelismele între *Ritorică* și modelele sale, mai degrabă preocupați la modul în care sînt reprezentate principii teoretice cu o atît de mare stabilitate, decît stăpîniți de teama că am subimina meritele autorului român. Comparația cu textele de referință ne arată, din acest punct de vedere, că, din totalitatea elementelor tehnicii persuasiunii, cîte se mai păstraseră pînă în secolul al XIX-lea, el știe să rețină esențialul și că, uneori, prezentarea lui este mai cuprinzătoare decît a fiecărui model luat în parte, ceea ce presupune o viziune personală în privința selecției materiei. Planul închegat și maniera cursivă de expunere infirmă, de asemenea, ipoteza unei prelucrări mecanice.

Definiția și trăsăturile generale ale *invențiunii*, de pildă, sînt tratate sumar de Le Clerc și Filon, ultimul, probabil, furnizîndu-i lui Gusti doar un singur citat, din *Dialogues sur l'éloquence* [15]. Cantitatea de cunoștințe nu este, însă, în acest caz, criteriul care determină opțiunea autorului; el vrea să stabilească o punte de legătură cu paragraful precedent și să deschidă o cale clasificărilor ulterioare: „Invențiunea oratorică stă întru a afla în sujetul de tratat toate mijloacele prin care să se poată agiunge la scopul propus. În genul judeciar și-n acel deliberativ, scopul este de a îndupleca, astfel ca convingerea oratorului să poată trece în spiritul auditoriului sau cetitoriului. În genul demonstrativ, scopul principal e de a plăcé și mișca. Oratorul deci pentru ca să reușească are dară trebuință de a convinge, de a plăcé și de a mișca: va convinge dovedind sujetul sau faptul ce-l spune; va plăcea atrăgîndu-și asupra stima și simpatia auzitoriului; va mișca adresîndu-se la pasiuni. Din aceste se vede că oratorul trebuie să satisfacă și interesăze rezonul, sufletul și inima" [16]. Prezente, ca pretutindeni în carte, cu rol de ultim argument, sursele antice evocate în continuare sînt preluate, mai liber, din opera unui alt retorician: „Pentru triumful acestei lucrări, marii maeștri ai oratoriei Cicero și Quintilian zic că oratorul nu trebuie să fie străin de orice fel de cunoștinți; căci varietatea lor dau spiritului mai multă putere și întindere,

---

[13] *Ed. cit.*, p. 11.

[14] Cf.: „[...] quelque sujet que l'Orateur ait à traiter, soit general, soit particulier, il faut d'abord qu'il cherche les moyens de persuader ce qu'il avance. Il faut ensuite qu'il donne un ordre aux moyens qu'il a jugés convenables à son sujet; il faut, enfin, qu'il sçache énoncer chaque chose selon son importance ou sa dignité [...]". B. Gibert, *La Rhétorique ou les Regles de l'Eloquence*, p. 33 (apud A. Kibedi Varga, *op. cit.*, p. 32); e inutil să mai demonstrăm originea antică a acestor observații.

[15] A. Filon, *op. cit.*, p. 5—6.

[16] Cf.: „L'*Invention oratoire* consiste à trouver, dans un sujet donné, les moyens d'atteindre au but qu'on se propose. Dans le genre judiciaire et dans le genre délibératif, le but est de persuader, pour faire passer dans l'esprit de celui qui doit prendre une décision ou porter un jugement la conviction qui anime l'orateur. Dans le genre démonstratif, l'intention dominante est de plaire et d'émouvoir.

En général, l'orateur a besoin, pour réussir, le convaincre, de plaire et d'émouvoir; il convaincra en prouvant ce qu'il avance; il plaira en s'attirant l'estime et la sympathie de son auditoire; il émouvra en s'adressant à la passion. Il devra donc satisfaire et intéresser la raison, l'âme et le cœur [...]". É. Géruzez, *op. cit.*, p. 91.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

comparaţiuni neprevăzute şi argumente neînvinse" [17]. Nu ne mirăm că Dimitrie Gusti, gîndindu-se la „cel vechi", se referă numai la cei doi „mari maeştri". Limitîndu-se la izvoare franceze, el ignora că multe dintre preceptele invenţiunii, printre care şi cel de mai sus, îşi au originea în *Retorica* lui Aristotel.

Modelul îndepărtat al retoricilor din toate timpurile transpare cu mai mare claritate tocmai în această parte a teoriei discursului, *invenţiunea*, păstrată, în esenţă, aşa cum o concepuse, în urmă cu mai bine de două milenii, Aristotel. Trimiterile la prototip sînt însă rare în paginile secţiunii întîi, pentru că Dimitrie Gusti recurge iarăşi la o lucrare mai accesibilă [18]. Cu toate acestea, clasificarea stagiritului nu este greu de identificat în împărţirea „mijloacelor de a dezvolta şi îmbogăţi sujetul" : *Despre fapte*, *Despre pasiuni*, *Despre rezonare*. Din manualul lui Filon alege profesorul român şi o idee preliminară : „Cel întăi chip al dezvălirei unui sujet este de a căuta tot aceea ce-i mai real în el, adică însuşirile ce-l alcătuiesc, şi lucrările sau faptele cele de căpitenie ori lăturale ce i se rapoartă [19]. Şi asemănările cu acest text se opresc deocamdată aici. Celebrele *locuri comune* celor trei genuri [20], pe care Filon nici măcar nu le mai numeşte astfel iar tratatele de literatură le prezintă sub formă de rezumat, sînt descrise după lucrări recunoscute ca tradiţionaliste. Pentru a evidenţia foloasele *definiţiei*, de pildă, autorul găseşte puncte de sprijin într-un curs universitar de la începutul secolului : „Prin definiţiune putem trage un argument chiar din natura lucrului ce tratăm şi a dovedi că sau e bun sau rău" [21]. Distincţia între definiţia filozofică şi aceea oratorică, absentă în manuale mai noi, poate proveni la fel de bine din aceeaşi carte, ca şi din *Preceptele* lui Girard ; exemplele ne trimit însă şi la alte izvoare, mult mai vechi. Astfel de speculaţii circulau frecvent în secolele anterioare, cînd *definiţia* era revendicată, în egală măsură, şi de celelalte ştiinţe. Arnauld şi Nicole, de pildă, adoptînd clasificarea unui gînditor german, Jean Clauberg, încadraseră noţiunea respectivă, împreună cu *genul şi specia*, printre *lieux de logique* [22], fără să omită nici sensurile curente în alte domenii (geometrie, filozofie [23]). Cu timpul, multe clasificări şi observaţii de amănunt s-au pierdut, ceea ce explică înţelesul foarte general dat aici definiţiei filozofice. Interesant este faptul

---

[17] „Les anciens exigent qu'autant qu'il est possible l'orateur ne soit étranger à aucune espèce de connaissances" (p. 9) ; „Des connaissances variées donnent à l'esprit plus de force, plus d'étendue ; il a plus d'objets sur lesquels il peut s'exercer, dont il peut tirer des comparaisons, des argumens [...]" (p. 10). M. Andrieux, *Rhétorique française*, extraite des meilleurs auteurs anciens et modernes, Paris, Brunot-Labbé, 1825 ; cf. şi L'abbé Girard, *Préceptes de rhétorique, tirés des meilleurs auteurs anciens et modernes*, Édition entièrement refonduc [...], Bruxelles, A.Jamar, f. a., p. 24—25.

[18] A. Filon, *op. cit.*, p. 6 şi urm.

[19] „La première méthode de développement consiste à chercher ce qu'il y a de réel au fond du sujet, c'est-à-dire les qualités qui le constituent, et les faits essentiels ou accessoires qui s'y rapportent." *Ibidem*.

[20] Şi, în general, oricărui subiect : „Ils sont appelés *communs*, parce qu'ils servent indifféremment à toutes les causes, à tous les sujets. [Cicéron,] *Orat.*, c. 36 ; *de Orat.*, III, 27, etc.", Le Clerc, *op. cit.*, p. 27.

[21] „Par la définition, l'orateur trouve dans la nature même de la chose dont il parle une raison pour persuader ce qu'il en dit", Le Clerc, *op. cit.*, p. 28.

[22] *La Logique ou l'Art de penser*, Édition ..., publiée par C. Jourdain, Paris, Hachette, 1846, p. 229.

[23] *Ibidem*, p. 91—92.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că un banal exemplu, singurul, de fapt, din această categorie : „Omul este un animal raţional", aflat de profesorul ieşean în retorici din secolul său [24], poate fi regăsit tocmai în *Logica de la Port Royal* [25]. De bună seamă, pe Gusti nu l-a preocupat contactul cu alte ştiinţe decît în mod accidental. Citatele următoare, din Bossuet, D'Aguesseau, Fénelon *(Lettre à l'Académie française)* marchează marginile documentării sale [26]. Un vers din Bolintineanu, un fragment din *Istoria critică a românilor* de Hasdeu şi un altul din Young, autor ignorat de profesorii francezi, dar foarte preţuit în ţara noastră, completează inventarul de citate „clasice". Astfel, prin coroborarea unor idei selectate din diverse lucrări şi prin înmulţirea exemplelor avansează, de aici înainte, cursul expunerii.

Celelalte locuri comune intrinseci erau analizate, cu secole în urmă, prin comparaţie cu noţiuni din metafizică. Sub această formă s-a conservat analogia, stabilită în antichitate de Aristotel, între tehnica [27] argumentaţiei şi dialectică, ambele fiind considerate ca „metode" în aflarea adevărului. Corespondenţele între cele două discipline nu-l mai interesează aici pe profesorul român ; le vom reîntîlni, însă, în ultima parte a capitolului, la „rezonare". Deocamdată, care va fi fost linia urmată de autor e mai greu de spus, deoarece textul se îndepărtează de lucrările maeştrilor de pînă acum. La *comparaţie*, doar „cele trei chipuri" ale ei şi diferenţa faţă de „figura de asemine numire" evocă observaţiile lui Le Clerc [28]. Dintre discursuri, singurul care mai poate fi identificat este un celebru „cuvînt" de amvon, prezent în multe retorici redactate după Crevier : „Bourdaloue în *Cuvîntul despre providenţă*, arătînd cît de nedreaptă este părerea aceluia ce cutează a nega providenţa, argumentează de la cele mai mici la cele mai mari în următoriul chip : «El crede că un stat nu poate să fie bine cîrmuit decît prin înţelepciunea şi sfatul unui principe. [...]»" [29]. *Contrariile, lucrurile ce se resping, circumstanţele, anticedentele şi consecventele, cauzele şi efectele* încheie seria locurilor comune numite altădată şi „artificiale" (adică produse „cu artă") sau „meşteşugite" (cum le spunea Piuariu), pentru că „se rapoartă la imaginaţiune" şi solicită din plin inventivitatea oratorului. Pentru exemplificare, se reproduc largi extrase din discursuri antice (Cicero, Isocrate) şi moderne (Bourdaloue, Fléchier, Massillon, V. A. Urechia), din scrieri istorice vechi (Titus Livius) şi noi (Thiers), din opere literare variate (Racine, Fénelon, J. J. Rousseau, Silvio Pelico, Hasdeu, cu *Odă la ciocoi*) şi chiar din descrieri geografice („fenomenul aurorei", cu explicaţia ştiinţifică a lui Bailly [30]).

---

[24] Cf. Girard, *op. cit.*, p. 29; Le Clerc, *op. cit.*, p. 29.

[25] *Logique* ..., p. 91.

[26] Cf. Girard, *op. cit.*, p. 29—30; Le Clerc, *op. cit.*, p. 28—30.

[27] Cu aproximativ acelaşi sens au mai fost utilizaţi, în decursul timpului, termenii „artă" şi „meşteşug", pe care îi întîlnim şi în retoricile româneşti.

[28] *Op. cit.*, p. 32.

[29] Cf. : „Bourdaloue, voulant faire sentir combien est déraisonnable et inconséquent celui qui ose nier la Providence, argumente ainsi par la comparaison du moins au plus : « Il croit qu'un état ne peut être gouverné que par la sagesse et le conseil d'un prince [...] », Le Clerc, *op. cit.*, p. 32—33 ; "[...] cette pensée : « c'est être déraisonnable et inconséquent, que d'oser nier la Providence », est développée par Bourdaloue, de la manière suivante : « Le mondain croit qu'un État ne peut être gouverné que par la sagesse et les conseils d'un prince [...] »", Girard, *op. cit.*, p. 30.

[30] Culeasă din A. Filon, *op. cit.*, p. 12—13.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Utilizate mai cu seamă în genul juridic, *locurile comune estrensece*: *legea, titlurile scrise, renumele, jurămîntul, mărturii*, sînt probe exterioare raţionamentului (nu şi interesului cauzei); de aceea, unele tratate apărute în secolul trecut ori le omit, ori le consemnează foarte pe scurt. Nici Dimitrie Gusti nu insistă asupra lor, subliniind, în concluzie, importanţa faptelor, în ansamblu, ca sursă de „modele fluide", a căror eficacitate depinde de împrejurări şi de natura subiectului abordat: „Prin aceste exerciţii artificiale spiritul înavuţit şi înmuiet la fiecare ocaziune va şti să se folosească fără de a se gîndi mult la locurile comune, care de sine îi vor veni nainte, precum unui muzicant iscusit care cutrieră tuşele pianului, fără a se mai gîndi la dificultăţile degetelor".

Lăsînd deocamdată deoparte „trebuinţele" ce au „de ajutoriu pe dreapta judecată", autorul se ocupă în continuare de pasiuni — „al doilea chip în dezvălirea unui sujet" sau, cum spune azi, a doua calitate necesară, dacă nu indispensabilă, pentru realizarea unui bun discurs: „După ce s-a aflat ce trebuie definit sau istorisit într-un sujet, se cuvine a căuta aceea ce poate mişca pasiunile între ascultători sau cetitori, căci ele, fără de a voi, lucrează asupra sufletului şi inimei noastre" [31]. Autoritatea „celor vechi" domină aici pe toată linia; mai întîi în plan teoretic: „Cicero zice că toată elocvenţa stă în a mişca sau emoţiuna, şi emoţiunea este consecvenţa pasiunilor". De fapt, nu „consecvenţa", ci „consecinţa", rectificare pe care o face însuşi autorul la distanţă de două pagini, cînd, lucru de mirare, fraza se repetă; „pasiunile sunt dară sufletul elocvenţei" [32], notează el în concluzie. Ceva mai departe, o parafrază după Platon pune în relief „efectul cel mare al pasiunilor în arta oratorică": «Un discurs nu este elocvent decît numai atunce cînd face vreo lucrare în sufletul ascultătorilor, [...] orice discurs ce te va lăsa rece, ce nu-ţi va desfăta spiritul, ce nu-ţi va mişca nicidecum măruntaiele şi inima, oricît de frumos s-ar părea, nu va fi nicidecum elocvent». Cicero nu spunea, deci, nimic nou cînd, mai tîrziu, va relua această idee, într-o formulare mai ştearsă: «Toată puterea discursului nu trebuie să ţintească decît spre a mişca coardele cele ascunse, pre care natura le-au pus în inimile oamenilor» [33]. Marele orator, care a trecut prin filtrul experienţei personale întreaga teorie a argumentaţiei, reconfirmă un precept cu incontestabilă valoare, de vreme ce s-a transmis, de la un autor la altul, secole de-a rîndul: «Nu este cu putinţă ca acel ce ascultă să se plece la durere, să se pornească la plîns, sau să se înduioşască, dacă oratorul nu se va arăta pătruns de aceste simţiminte, pre care voieşte a le însufla [34].

---

[31] Cf.: „Après avoir trouvé dans un sujet ce qui doit être défini, décrit ou raconté, on doit y chercher ce qui peut émouvoir les passions. Les passions sont les émotions involontaires qui agissent sur notre âme". A Filon, *op. cit.*, p. 16.

[32] Cf. „Toute l'éloquence, dit Cicéron, consiste à émouvoir. L'émotion est la conséquence des passions: les passions sont donc l'âme de l'éloquence". É. Géruzez, *op. cit.*, p. 105.

[33] Cf.: „Platon dit qu'un discours n'est éloquent qu'autant qu'il agit dans l'âme de l'auditeur. Tout discours qui vous laissera froid, qui ne fera qu'amuser votre esprit, et qui ne remuera point vos entrailles, votre cœur, quelque beau qu'il paraisse, ne sera point éloquent. Voulez-vous entendre Cicéron parler comme Platon en cette matière? Il vous dira que toute la force de la parole ne doit tendre qu'à mouvoir les ressorts cachés que nature a mis dans le cœur des hommes" Le Clerc, *op. cit.*, p. 50—51.

[34] „Il est impossible que l'auditeur se livre à la douleur, à la haine, à l'indignation, à la crainte, à la pitié, si tous ces sentimens ne sont profondément imprimés dans l'âme de l'orateur qui veut les inspirer." *Ibidem*, p. 55, ; în notă: „Cicéron, *de Orat.*, II, 45".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pe aceeași cale au ajuns pînă la noi unele observații de amănunt, cum ar fi cele ale lui Quintilian, consemnate altădată de Marcovici într-un paragraf special : *Pentru imaginație*, din *Cursul de retorică*, și acum de Gusti care, apelînd tot la izvoare franceze, nu cunoaște traducerea înaintașului său : „Însă, s-ar zice, cum putem simți cu viociune lucruri și fapte ce nu au nici un raport direct cu noi, care lucruri ni sunt cu totul streine și noi să căutăm a le deștepta și în alții ? La această întrebare răspunde foarte bine Quintilian cînd zice : «Cu toate că noi nu suntem stăpîni asupra mișcărilor noastre, totuși ne putem face icoane așa de adevărate și vii despre lucrurile ce nu-s de față, încît să ni se pară că le avem naintea ochilor noștri [...]»" [35] etc.

Contribuțiile modernilor, puține cîte sînt, se întemeiază, de asemenea, cu rare excepții, pe exemple antice. Cuvîntările lui Cicero și Antonius, precum și *Ifigenia* (în *Aulida*, de Euripide) i-au inspirat lui Marmontel distincția dintre pateticul direct și cel indirect, transpusă pe larg și în paginile *Ritoricii*, prin intermediul lui Géruzez [36]. Reflecțiile unui alt reputat teoretician evocă personaje din *Iliada* : „Fénelon încă zice : «Cei vechi nu se mulțemea de a zugrăvi lucrurile și întîmplările numai firește, dară pe lîngă adevăr ei adăogea și pasiunea. Omir nu ne-nfățoșază nici pre un tînăr perind în rezbel fără de a-i da niște însușiri plăcute [...]»" [37] etc. În fine, ampla comparație între oratoria lui Caius Gracchus, lipsită de podoabe stilistice, dar cu atît „mai barbată, mai vie și mai înavuțită", și „trăsăturile cele strălucite", cu „discripțiuni împătimite", ale lui Cicero provine chiar dintr-o istorie latină, *Nopțile atice* de Aulus Gellius [38], după cum menționează Filon, puțin surprins și el de această „curioasă alăturare", deloc avantajoasă pentru exponentul elocvenței romane. „Exemple de patetic" mai află profesorul ieșean în *Retorica* lui Le Clerc, mereu consultată, și cu folos, pînă acum : „Dimosten ne dă un esemplu de patetică cînd atenenii dedați trîndăviei, înmoloșați de lux și necontenit îndeletniciți la jocuri și spectacule suferea fără de-a murmura și mai fără de-a băga în samă că Filip, regele Macedoniei, încalcasă rămășița Greciei, pentru de a-i supune și pe ei. Oratorul vrînd a-i scoate din această funestă letargie li vorbește în următoru' chip (I Filipiac) : «Atenenilor, dacă macar de-acum nainte, pentru că aceasta nu ați făcut-o mai de mult, veți judeca ca și Filip [...]»" [39]. Prezența unui

---

[35] „Mais comment sentir vivement des choses qui n'ont qu'un rapport indirect avec nous, ou même qui nous sont purement étrangères? Comment éprouver une émotion vive et profonde pour la faire naître dans les autres? Voici sur ce sujet la pensée de Quintilien: « Aidons-nous, dit-il, du secours de l'imagination. Par elle nous pouvons nous faire des images si vives et si justes des choses absentes, qu'elles les rendent présentes et comme exposées à nos yeux. » [...]" etc., Andrieux, *op. cit.*, p. 117; cf. și Girard, *op. cit.*, p. 59—60.

[36] *Op. cit.*, p. 106—107; cf. și Andrieux, *op. cit.*, p. 134—135.

[37] „Les anciens ne se sont pas contentés de peindre simplement d'après nature; ils ont joint la passion à la vérité. Homère ne nous montre pas un jeune homme qui va périr dans les combats sans lui donner des grâces touchantes ...", Le Clerc, *op. cit.*, p. 53—54.

[38] A. Filon, *op. cit.*, p. 20—24.

[39] „De son temps les Athéniens plongés dans l'oisiveté, amollis par le luxe, continuellement occupés de jeux et de spectales, souffraient sans murmurer, et presque sans s'en apercevoir, que Philippe, roi de Macédoine, envahît le reste de la Grèce pour les assujettir à leur tour. Démosthène veut les tirer de cette funeste léthargie; il leur parle en ces termes, *Ier Philippique:* « Athéniens, si dès maintenant, puisque vous ne l'avez pas fait plus tôt, vous voules raisonner comme Philippe [...] »", *op. cit.*, p 65—68.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

singur discurs modern, *Despre numărul cel puțin al aleșilor* de Massillon [40], ne-ar putea crea impresia că, în ultimele secole, vechiul *pathos* trece printr-o perioadă de eclipsă. În realitate, însă, nu atît „pasiunile oratorice" ca atare, cît modul lor de manifestare diferă față de timpurile cînd ele încă reprezentau un obiect de reflecțiune pentru retori. Ceea ce s-ar putea obiecta, deci, modernilor ar fi apercepția teoretică redusă, comprehensiunea scăzută pentru evenimentele contemporane, din care nu au lipsit cuvîntările avîntate, descătușînd energii multă vreme oprimate. Gusti și-ar fi putut alege astfel de exemple chiar din istoria țării noastre, fără să le caute prea departe, fiindcă Revoluția de la 1848, Unirea, împroprietărirea țăranilor constituiseră tot atîtea prilejuri de afirmare a patosului unor oratori ca Bărnuțiu, Kogălniceanu ș.a.

Pornind de la modele menționate, eventual și de la altele, fără însă să manifeste vreo preferință anume pentru vreunul dintre ele, Gusti lucrează, cum am zice astăzi, cu o adevărată bibliografie în față, convins că realizează o lucrare științifică în sensul cel mai deplin al cuvîntului. În limitele firești impuse de o disciplină în principiu rezistentă la inovații, autorul dispune de o oarecare libertate de acțiune, sesizabilă în stabilirea inventarului de concepte, în alegerea exemplelor, manifestată, de asemenea, prin deschiderile largi spre contemporaneitate. Lectura *Ritoricii* oferă, în afara declarațiilor de principiu (mai ales din *Prefața ediției întâia*), și cîteva indicii formale în sprijinul afirmației de mai sus: numeroasele referiri la „maeștri", respectarea citatului, notele de subsol, indicele de nume (numai pentru scriitorii români). Ajunse pe teren românesc, preceptele antice, reinterpretate cu rîvnă în ultimele secole și necontenit adaptate noilor condiții social-culturale, formează pe mai departe fundamentul teoretic în funcție de care se organizează, prin aceeași firească alianță de vechi și nou, demonstrațiile practice. Din această perspectivă, sensibil diferită de cea de azi, rezultă o primă concluzie: absența dimensiunii istorice. La *dispoziție*, de pildă, din simpla enumerare a autorităților în materie, în ordinea fixată de autor: Buffon, Cicero, Géruzez, Marmontel, Quintilian, Boileau, Horațiu, Andrieux, apoi din nou Cicero (ca orator), Bridaine, Plinius cel Bătrîn, Desèze, Bossuet, Fléchier, Socrate, Asachi, Demostene, M. Kogălniceanu ș.a., înțelegem că ideea de evoluție este exclusă. Să mai reținem, totodată, că pentru prima oară autori români contemporani sînt așezați, fără urmă de reținere, alături de nume celebre din toate timpurile.

În al doilea rînd, *Ritorica* reconfirmă valabilitatea unui principiu de mare tradiție, cu origini tot în antichitate, conform căruia tehnica persuasiunii nu are un „gen determinat" (Aristotel), în sensul că poate cuprinde aproape toate ramurile științei: drept civil, filozofie (metafizica, dialectica și morala), arhitectură, artă militară, medicină, astrologie și agricultură (Cicero[41]). Această concepție pătrunsese de timpuriu și în cultura română, prea puțin alterată de eroziunea timpului: de pildă, Piuariu știa și el că „buna cuvîntare", întrucît se îndeletnicește cu diverse „meșteșuguri și măiestrii", precum astronomia, fizica, „doftoria", „arithmetica", „zo-

[40] Cf. *ibidem*, p. 71—73.

[41] „*De oratore*", traducere făcută de G. D. Neștian, București, Editura Casel Școalelor, 1925, *Cartea întîi*, p. 20—29.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

grafia", „nu are hotărită și osebită materie, ci preste toate și la toate să întinde", iar mai tîrziu Marcovici, vorbind de elocvență, se referea în egală măsură la „o poemă sau la o oraţie". Fără să fie tot atit de explicit ca predecesorii lui și independent de ei, Gusti alege aceeași cale cînd recomandă ca vrednice de luat aminte și de urmat scrieri din domenii foarte diferite. Dacă pînă acum am văzut că preferinţele autorului depășesc cadrul strict al oratoriei, se cuvine să arătăm că o situaţie privilegiată nu poate fi revendicată nici de creaţiile beletristice, cum se crede îndeobște. Chiar la *Elocuţiune*, secţiunea cea mai evident marcată de efectele „literaturizării", din repertoriul de nume nu lipsesc istorici (Salustius, Titus Livius, Tacitus, Bolingbrocke, Thiers, Edgar Quinet), moraliști (La Rochefoucauld, Fontenelle, Joubert, Saint-Lambert), astronomi (Laplace), naturaliști (Buffon, zugrăvind gisca și „păseruica colibri"), oameni politici (Mirabeau, Metternich), filozofi (Aristotel, Pascal, Condillac, Hegel, „marele filozof german"). În acest context, apare ca firească prezenţa cîtorva personalităţi ale culturii noastre : Ion Neculce, Mihail Kogălniceanu, B. P. Hasdeu (cu un fragment din *Istoria critică a românilor*), Ion Ghica (la *stilul simplu*, cu un întreg capitol din *Convorbiri economice*), care în acel moment nu beneficiau de un statut de scriitor în înţelesul de azi al cuvîntului, și, desigur, pentru mulţi contemporani, nici de notorietatea necesară pentru a fi înregistraţi într-o lucrare cu caracter normativ. Curajoasa iniţiativă, demnă de tot interesul, a impus o direcţie ce s-a transmis, prin manualele de literatură imediat următoare, pînă în zilele noastre.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

# OBSESII ŞI STRATAGEME DE SALVARE

ALEXANDRA INDRIEŞ

Poezia *Spre toamnă* din volumul *Plumb* / p. 15/ este reprezentativă pentru tipul de poezii bacoviene în care se închide cercul unei adînci contradicţii interne : dorinţa de a muri şi totodată conjurarea ei printr-un întreg scenariu de stratageme [1]. Se cere însă precizat de la început că dorinţa de extincţie în poezia lui G. Bacovia are un caracter tot atît de paradoxal ca de pildă tăcerea în sistemul poetic blagian, ambele fiind realităţi estetice, *semne* poetice prin care se constituie un limbaj. Ne va interesa, aici, modularea motivului, mai ales prin tehnica repetiţiei cu variaţiuni.

În prima şi ultima strofă, simili-identice, chemarea neantului e exprimată prin forma înstrăinată a unei seiziuni a eului, în situaţia de delir, „gîndul" adresîndu-se imperativ subiectului enunţării : „Pe drumuri delirînd, / Pe vreme de toamnă, / Mă urmăreşte-un gînd / Ce mă îndeamnă : / — Dispari mai curînd !" vs „Şi mereu delirînd / Pe vreme de toamnă, / M-adoarme un gînd / Ce mă îndeamnă : — Dispari mai curînd !..." Deosebirea între determinantele „Pe drumuri" şi „Şi mereu" marchează, pe plan iconic, trecerea de la actele de vagabondaj la cel de retragere într-un loc închis, de odihnă, iar pe plan expresiv-semnificativ, continuitatea obsesiei. Mai importantă este acţiunea „gîndului" asupra „eului", ca diferenţă între „Mă urmăreşte" şi „M-adoarme", căci somnul, oricum, nu este moartea, astfel încît poemul pare a se încheia totuşi nu într-un cerc vicios, ci printr-o ieşire din el, pe baza unui soi de sofism poetic, posibil datorită polisemiei verbului *a dispărea*. *A dispărea* poate însemna a muri, dar totodată a te sustrage angoasei prin somn, a nu mai fi gonit pe străzi de gîndul persecutator, care *urmăreşte*, ci de a-l transforma pe nesimţite chiar pe acesta într-un gînd legănător, narcotic, care *adoarme*. Şi, în sfîrşit, ultima deosebire, mergînd tot în sensul celor arătate, adăugarea punctelor de suspensie la semnul exclamării în strofa finală, detaliu ce atestă încă odată că la G. Bacovia instinctul poetic infailibil era dublat de conştiinţa dozării mijloacelor de expresie.

Între cele două strofe quasi-refren se desfăşoară o goană. Dar este oare o fugă *după*, *spre* dispariţie, sau o fugă *de* gîndul dispariţiei ? Este o stare confuză, de atracţie-respingere a neantului, mai precis a obsesiei neantului. Comportamentul bizar, actele discontinui exprimă această

[1] Citatele după G. Bacovia, *Opere*, Bucureşti, 1978.

*Rev. ist. teorie lit.*, *tom. 30, nr. 3, p. 441—454, Bucureşti, 1981.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ambiguitate, care permite dezvoltarea poeziei ca temă cu variațiuni. Avem de-a face cu un adevărat scenariu, începînd cu actul atît de tipic bacovian : „În casa iubitei de-ajung, / Eu zgudui fereastra nervos, / Și-o chem să vadă cum plouă / Frunzișul, în tîrgul ploios". Îi urmează, în acea discontinuitate și aleatorie a itinerarului imaginar bacovian, o situație care, dimpotrivă, apare aici o singură dată în opera sa : „Dar, iată, și-un mort evreiesc... / Și plouă, e moină, noroi — / În murmure stranii semite / M-adaug și eu în convoi". Sistemul poetic al lui G. Bacovia constă mai ales în combinarea între lexeme și acte / situații care apar extrem de frecvent și un element nou, neprevăzut, prin care „monotonia" devine un factor de regie a textului, constitutiv în opoziția : asemănător vs diferit, obligatoriu vs aleatoriu etc. Trăsătura semică *diferit* este aici actualizată ca straneitate, în toate sensurile. În strofa a patra, singura conținînd mai multe microtexte, tempo-ul sintactic și semantic se precipită. Versul : „Și nimeni nu știe ce-i asta —", ambiguu în aparentu-i prozaism, face trecerea spre un alt moment, din nou tipic bacovian, pătrunderea în unul din locurile „obligatorii", fatidice ale itinerarului : „M-afund într-o crîșmă să scriu". Expresia pare — și este — a sordidității. Să nu uităm că pentru Bacovia *a scrie* este un soi de osîndă acceptată nu fără voluptate quasi-masochistă. Dar versul acesta, în cadrul strofei, se află în opoziție disjunctivă ca alternativă între *a scrie* și *a rîde* : „Sau rîd și pornesc înspre casă, / Și-acolo mă-nchid ca-n sicriu". Disjuncția ca alternativă creează echivalențe metaforice subiacente : *a se afunda* ≈ *a se închide*, *crîșmă* ≈ *casă* / = *sicriu* /. Astfel, sintaxa disjuncției și semantica alternativei se vădesc, semiotic, factori regizorali de tragic-carnavalescă echivalare : casa și crîșma sînt similare locuri de morbidă securitate, răspunzînd, pe plan fictiv, teatral, îndemnului de dispariție. Teatral, spunem, ca reprezentări sau, mai degrabă, ca înscenări ale morții. Locuri securizante, totuși, fiindcă apar după un periplu obositor și fără ieșire din anxietate, față de care crîșma și casa-sicriu sînt adăposturi, iar scrierea sau rîsul, tentative de izbăvire și de regăsire de sine. Subliniem că echivalarea între termenii disjuncției : *sau — sau* ca și între cei ai conjuncției : *și — și* are sensul de „totuna", deci aceeași valoare, respectiv non-valoare. A-și *chema* iubita și a se *adăuga* unui convoi mortuar, același eșec al încercării de a face să participe — la jalea proprie și la cea a anotimpului — și de a participa — la jalea altora.

Nu putem trece nici peste opoziția violență vs surdinare / atenuare, tot specific bacoviană, între gestul de zguduire nervoasă a ferestrei și paralelismul subtil al expresiei monotone, ritmice, confuze a tristelor alterități : a alterității cosmice, prin ploaie, a alterității umane, prin murmure. Similar, între *a rîde* și *a scrie* există o opoziție între gesticulația violentă : — cunoscutul rîs nervos bacovian — și cea interiorizată, tăcută : scrisul. Retragerea, cum am arătat, *fie* în crîșmă, *fie* în casă, sînt și ele un fel de simulacre de alternative ale unui scenariu de salvare din angoasă. Și totuși, final, înlocuirea morții prin somn, ca formă așa-zicînd benignă a dispariției, lasă șansa unei reluări. Punctele de suspensie desemnează chiar suspendarea activității, a scrierii, nu ca element de regie, de spectacol, ca actul denumit ca atare în text, ci ca scriere adevărată, efectivă, a *acestei* poezii, ca moment dintr-un itinerar estetic : opera.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Conotanta dominantă a poeziei *Spre toamnă* este intrazitivitatea, non-factivitatea : nimic nu se schimbă, nimic nu se întîmplă în fond : se trece dintr-o situaţie în alta, dintr-un loc într-altul.

Cum am văzut, identităţii şi alterităţii din „refren" îi corespunde, pe planul textului ca întreg, o similară opoziţie între situaţii „tipice" şi „atipice", fapt care face din poezia *Spre toamnă* un exemplu concludent pentru regia ca „repetiţie cu variaţiuni". Ca atare, o scurtă analiză a compoziţiei acestei poezii nu este fără interes. Situaţiile şi termenii, cum am arătat, se echivalează reciproc, în cadrul textului, fără a se constitui / cu excepţia unei singure comparaţii / în figuri de stil obişnuite. În strofele mediane, fiecare situaţie sau termen constituie o gradaţie, o intensificare faţă de precedentul, pe cînd în finalul-refren avem de-a face cu o atenuare ; deci un *crescendo* în tratare, care duce, în *coda*, la reluarea expunerii în *descrescendo*. Precizia muzicală a tehnicii repetiţiei cu variaţiuni se vădeşte şi în următoarele raporturi : strofe de cinci versuri / refren : expunere — coda / vs strofe de patru versuri / tratare, / cu sistemul de rime : în refren rimează între ele versurile 1, 3, 5 şi 2,4, pe cînd în strofele intermediare rimează versurile 2 şi 4, iar versurile 1 şi 3 sînt nerimate ; refrenul se opune şi ca strofă de cinci versuri, catrenelor din tratare, versul suplimentar conţinînd „obsesia", faţă de care toate celelalte sînt „stratageme de salvare". Cu o precizie aproape matematică sînt situate în corpul textului elementele de variaţiune : sintagmele introductive ale versurilor 1 şi 3 la refren, respectiv strofa centrală / a treia din cinci /, ca variaţiune în cadrul sistemului poetic propriu.

Structura semică, în acest tip de poezii, este binară : identitate vs alteritate, pe toate planurile, „variaţiunea" fiind elementul „alteritate" faţă de „repetiţie" ca „identitate". Finalul poeziei *Spre toamnă* e o întoarcere la punctul de plecare, dar nu exact acelaşi , nu în cerc perfect închis, etanş, ci identicul e „alterat", violenţa „urmăririi" fiind atenuată în „adormire". În orice caz, este clar că Bacovia, confesivul, poetul de notaţie spontană etc. etc. este, în fond, un mare tehnician.

Reiese că *situaţiile* bacoviene sînt şi *stratageme* de salvare, ca fugă de obsesie / *a se rătăci* /, ca delir, beţie, somn şi mai ales ca încercare de împărtăşire a angoasei / *a veni, a iubi* /. *Note de toamnă* / 29 / e un monolog la fereastra, încă închisă, a iubitei / dovadă imperativul, insistent pînă la pleonasm : „Deschide, dă drumu-, adorato" / despre moarte, ca eveniment : „În tîrg, o fată tristă a murit, — / Şi-au dus-o pe ploaie, şi-au îngropat-o...", şi ca destin : „Întreg pămîntul pare un mormînt ..." Monolog imaginar, fără altă realitate decît poezia însăşi, căci în planul ficţiunii / iconic / e „Tăcere ...", o tăcere de toamnă şi plumb, în care „numai ploaia dă cuvînt". Acest „discurs" muzical al ploii, prin care se exprimă toamna cetăţii, constituie fundalul dorinţei celui de afară de a fi primit înăuntru / „Dă drumu, e toamnă în cetate / „ —, spre a rosti ceea ce şi rosteşte, dar — astfel — ca discurs eşuat, fără auditor, fără părtaş. Oricum, o uşurare, „a da cuvînt" jalei. Proiectat în viitor, monologul macabru la geamul iubitei — obsesia e a propriei morţi — se învederează ca imposibil leac împotriva anxietăţii, căci : „Nimic tu nu vei auzi din cîte voi avea de spus..." / *Nervi de toamnă*, 55 /. Un „remediu" se întruchipează în schimb în bine cunoscuta poezie *Cuptor* /35/. Ca prim pas „strategic" apare chiar actul ilocuţiei, fapt subliniat prin turnura „colocvială"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a versului 2 : „Sunt ciţiva morţi in oraș, iubito, / Chiar pentru asta am venit să-ţi spun ; / Pe catafalc, de căldură-n oraș —/ Încet, cadavrele se descompun." Obsesia morţii se extrapolează într-o propensiune spre morbiditate, nu lipsită de cruzime și de accente sadice, asupra întregii lumi, concentrîndu-se apoi asupra iubitei : „Cei vii se mișcă și ei descompuși, / Cu lutul de căldură asudat ; / E miros de cadavre iubito, / Și azi chiar sînul tău e mai lăsat /.../ Sunt cîţiva morţi în oraș, iubito, / Și-ncet, cadavrele se descompun". Nuanţa necrofilă, specifică și unuia din maeștrii săi, Edgar Allan Poe, e indeniabilă. În plus, un soi de „răutate", perceptibilă în jignirea — intenţionată sau prin nepăsare — adusă femeii prin relevarea unor detalii fizice dizgraţioase. Conotaţia aceasta se întărește prin preconizarea unui remediu fără menajament : „Toarnă pe covoare parfume tari, / Adu roze pe tine să le pun" — plasat ca element neașteptat, nou, între quasi-repetiţia motivului central / loc marcat de noi în citatul precedent prin puncte de suspensie în paranteză, spre a sublinia caracterul de incidenţă, de intruziune a *diferitului* în *asemănător* /. Dacă primul act, cerut imperativ, urmărește ascunderea mirosului de cadavru al iubitei prin „parfume tari", al doilea, înscriindu-se în continuarea sa, indică totodată un simulacru al înmormîntării. Cu referire la propria persoană, pantomima parodică exorcizantă în sens carnavalesc a morţii se desfășoară, cum am arătat, în *Poemă în oglindă* /52 și u./. Comparaţia casă — sicriu din *Spre toamnă* anunţă întrucîtva acest „tratament homeopatic" al obsesiei morţii, care stă și la baza *comediei* în care, iubita într-o circumstanţă, „eu" în alta, joacă rolul mortului peste care „celălalt" presară flori. Darea în spectacol e una din stratagemele imposibilei salvări. O vom regăsi ca delir, histerie etc. în contextele simulării și alienării. „Tabietul" e o altă stratagemă. Din acest punct de vedere este de studiat poezia *Decembrie* /19/. Aici vrem să relevăm alt remediu : focul, remediu împotriva obsesiei frigului / simbol al morţii și însingurării / „Te uită cum ninge decembre ... / Spre geamuri, iubito, privește — / Mai spune s-aducă jeratec / Și focul s-aud cum trosnește. // Și mînă fotoliul spre sobă ..." Iar senzaţia de „bine" aflată la iubită se concentrează în exclamaţia : „Ce cald e aicea la tine". Motivul focului ca remediu împotriva frigului morţii apare hiperbolizat în *Frig* : „E mai trist departe-n prăpăstii, / Să faceţi foc pe zi de mai multe ori ; / O, trebuie să fie trist departe-n prăpăstii ..." /102/. „Iluzia" încălzirii celor din genunile neantului prin focul din odăile celor vii e o exacerbare pînă la absurd, la incongruenţă logică a „stratagemei" simili-realiste, verosimile din *Decembre*. Lectura e alt remediu, iluzie a vieţii : „Ce mai este ... cărţi de noapte / Mai citesc, și-mi pare că sunt viu" — / *Tăcere*, 152 /. Și în *Decembre* /19/ iubita e indemnată : „Citește-mi ceva de la poluri". Tema însă e modelată mai departe, într-un vers repetat : „Nu rîde ... citește-nainte". *Nu rîde* inscrie aici o semnificaţie nouă — teama de deriziune. Uneori, neputinţa salvării prin deriziune : „Tremur, tremur, tremur... Orice ironie / Vă rămîne vouă —" / *Rar*, 25 /. Dacă ţinem cont de numeroasele propensiuni spre batjocură ale poetului, îndeosebi ironizarea iubitei care citește din *Poemă în oglindă*, ne dăm din nou seama de ambiguităţile și contradicţiile profunde ale acestui sistem poetic atit de „monoton". Vestitul oximoron „ţară tristă, plină de humor" / *Cu voi* ..., 107 / se potrivește — oricît de paradoxal ar părea, nu numai „ţării lui Hübsch" ci și teritoriului cu conotaţii cînd bachice, cînd orfice,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

denumit, nu fără aceeaşi oscilaţie între iluzionare şi zeflemea : „Bacovia / Ţară de încîntări / Şi viaţă liniştită" şi mai ales cu ambiguitatea atitudinii faţă de raţiune : „Bacovia / Ţara cînd tace / Orice cuget ..." / *Stanţă la Bacovia*, 252 /. Trista consolare a renunţării la logos — odihnă în moarte — obsesie devenită, într-o răsturnare semnică, stratagemă de salvare : „Acolo, unde nu-i nimeni / ... / Unde toate sunt ştiute /.../ Acolo, unde nu-i nimeni, / Şi nu mai trebuie / Nici un cuvînt" / *Sic transit* ..., 191 / conexează microtextele.

Dar, în fond, ceea ce caută poetul — omul — la iubită este mai mult decît dragostea, este înţelegerea, „simpatia", cum se decodează situaţia într-o poezie tîrzie : „Cînd căutăm / Cuvinte / În dragi dicţionare... / — Amor / — Iubire / — Adorata ... / ... / Era şi vorba, / — Simpatie..." / *Studiu*, 275 /. Căldura focului este una din întruchipările acestei simpatii. Dar, mai ales, capacitatea, sugerată, a femeii de a-l asculta, de a-l lăsa *să spună* ... Actul ilocuţiei ca act izbăvitor de greul din suflet se exprimă şi fără adresantă, prin o seamă de formule colocviale, unele smulse din adîncurile unei conştiinţe turmentate : „Un moment, să gîndesc ..." / *Din vremuri*, 144 /. Sau, cu ambiguizarea suferinţei într-o amară autoironie : „Vom spune că toamna a venit ... foarte trist — „ / *Scîntei galbene*, 77/.

O altă strategemă importantă pe care o putem urmări pornind tot de la poezia prim analizată, *Spre toamnă*, este somnul. Sau, mai precis, starea de semi- sau inconştientă : a uita, a nu mai şti de nimic : „Să nu mai ştiu nimic, ar fi un singur mod —" — un singur mod de a suporta agonia : „Un bec agonizează ..." şi reificarea : „Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj —" / *Nocturnă*, 44 /. Somnul este cînd remediu, cînd suferinţă, obsesie a izolării şi eşecului : / De-acum pe cărţi voi adormi uitat, / Pierdut într-o provincie pustie" / *Plumb de toamnă*, 45 / ; „Mă prăfuise timpul dormind peste hîrtii ..." / *Umbra*, 87 /. Somnia e şi o stare halucinantă, semihipnotică : „Apoi, veni şi-o blondă în salon ... / Şi-aproape goală prinse, *adormită*, / De pe clavir, o scripcă înnegrită — / Şi urmări, pierdută, marşul monoton" / *Marş funebru*, 71 s.n.). Sau, şi mai evident, în gradarea *ameţit — adormit* : Melancolia m-a prins pe stradă, / Sunt ameţit. / ... / Nimicnicia m-a prins pe stradă ; / Am adormit". /*Nervi de primăvară*, 80 / . Acest aberant „am adormit" ca simptom al „nervilor" şi totodată ca ascunsă stratagemă de eschivare dintr-o insuportabilă existenţă a variat şi în alte poezii : „Şi-n curentul unui gang aţipesc, plin de ploaie" / *Nocturnă*, 99 /. Aşişderea în proză : „în mijlocul odăii dorm în picioare" / *Bucăţi de noapte*, 315 /. Iar în *Belşug* /112/, o echivalare metonimică, prin vecinătate textuală, decodează fără echivoc somnia autohipnotică : „O emoţie ... o amorţire ...".

Dacă obsesiile sînt comune — comune propriului text, al altora, condiţiei umane — stratagemele sînt uneori bizare, excentrice, de-o pustiitoare ironie : „dar această singurătate se poate admite, mestecînd o bucată de pîine, prin aceste locuri ..." / *Dintr-un text comun*, 344 / ; sau : „Şi plictisit / De-a vieţii / Întrebări ... / Răspunsul, — / Meschin / Şi fugitiv ... / În loc / De-atîtea lacrimi, / Să ploaie, liniştit !" / *Pace*, 276/.

Obsesii : moartea, singurătatea, frigul mizeria, monotonia, timpul... Ce le unifică ? Sau, mai precis, nu se ascunde oare nimic în dosul lor ? *Înăuntrul* lor ? Intuiţia ne spune că da : toate acestea nu sînt semnificate,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ci semnificante, semne poetice ale unei obsesii mai profunde, mai persistente și, poate de aceea, camuflate : repetiția. Obsesia iterativității. Insuportabilă nu e moartea — care ar putea veni chiar ca remediu — ci revenirea obsedantă a gîndului morții : repetiția sa. Cercetarea lingvistică ne confirmă intuiția. Să ne oprim numai asupra numeroaselor ocurențe ale adverbului *iar* : „În parc regretele plîng iar..." / *Decor.*, 7 / : starea depresivă de regret e introdusă, pentru prima dată, ca repetiție. Similar : „Și tu iar tremuri, suflet singuratec, — " / *Singur*, 37 / ; „Azi iar mi-i frică... și cred, și sper ..." / *Amurg*, 116 /. Verbul *a veni* este deseori introdus în discurs cu semnul iterativității, întărit și prin conjuncție : „Iubito, și iar am venit..." / *Trudit*, 38 /, prin interjecție : „Oh, primăvara, iar a venit ..." / *Nervi de primăvară*, acesta, ca vers repetat, dublînd iterația/, prin reflexul întunecat al figurii, ca umbră : „Eu singur, cu umbra iar am venit" / *Ecou de serenadă*, 98 / etc. Insuportabil prin repetiție este și mersul timpului și mersul omului : „Voi trece iar pe lîngă ape..." / *Vae soli* ..., 130 / ; „Trec iar printr-o grădină cu copii pletoși și guvernante" / *Dintr-un text comun*, 335/. Una din cele mai cutremurătoare poezii bacoviene, *Plumb de iarnă* / 96/ are drept prag liric, subliniat de punctele de suspensie, o semnificativă asociere a conjuncției și adverbului prin care principiul iterativității se intensifică la maximum, trădînd excesul unei obsesii debordante : „Și iar...".

Există și alte mărci gramaticale, îndeosebi adverbe, prin care se exprimă cea mai adîncă suferință a lui Bacovia : vechiul, continuarea inertă, rutinieră, monotonă a vieții, a tuturor actelor și stărilor : absența unei autentice schimbări și înnoiri. Impactul între repetiție și moarte constituie în noosfera bacoviană *agonicul*. În una din primele sale poezii, *Pastel* /6/, agonicul este enunțat din pragul liric : „Buciumă toamna / Agonic — din fund —", pentru ca în final această trăire liminară să fie etalată în componentele sale esențiale : repetarea indefinită a unor sunete disforice /„trist/ și dizarmonice /„dogit" /, ca și a faptului de a trăi sub semnul morții, ca și cum viața ar fi o supra-viețuire, ambele microtexte puse în paralel prin trăsătura semică : *prelungire*, manifestă și prin adverbele „tot" și „mai" : „Tălăngile, trist, / Tot sună dogit ... / Și tare-i tîrziu, / Și n-am mai murit...".

O seamă de indici gramaticali / *ambreiori*, după terminologia științifică a lui Jakobson / intensifică această obsesie de ultimă adîncime a lui G. Bacovia : iterativitatea. Dacă *iar* designează repetarea ritmică a unor acte sau situații, între care se presupune că s-ar fi intercalat altele, *tot*, *mereu* etc. arată o repetare neîntreruptă : „Ninge mereu în zarea-nnoptată..." / *Tablou de iarnă*, 13 / ; „O, dormi adînc mereu, așa. / În vise dulci, hidos burghez" / *Serenada muncitorului*, 74 ; subliniem și ambreiorul identității, *așa* / ; „E fals de la o vreme / Oricîte s-ar vorbi, / Grozave iscusinți / Mereu a cîntări ... // Afară-i umed, /, Moină, / Ca și demult, mizerii ..." / *Verset prozaic*, 290 / etc. etc., culminînd cu strigătul din *Requiem* / 187/ : „Dar, mereu aceleași uitări ! / Dar, tot aceeași poezie la infinit ? I" Și, cu acea unică intonație seacă și insolită pînă la artificial a „poemelor în proză", repetiția ca numitor comun al întrebărilor obsesive cu privire la rostul vieții, al omului, al artei etc. ; „Fiindcă nu știam ce să fac, mi se părea că scriam în noaptea aceea, în pat, privindu-mi, din cînd în cînd, umbra pe perete, sau ascultam tăcerea nopții care nu trebuia să

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fie ascultată ... Se părea că exist, şi chiar mă speriam că exist. Se ştiu acestea din cărţile adinci, sau nebuneşti, unde se vorbeşte foarte mult despre om, ca ceva foarte periculos sau foarte măreţ, care a greşit de la început şi greşeşte mereu, de nu se mai înţelege nimic" / *Pe gînduri*, 365 /. Sau : „Să tot aştepţi ca, din cultura secolului, să prinzi un ce tot mai mult, cînd interesante actualităţi par a fugi în trecut, este a te apropia, fără să ştii, de inacţiune. De aceea, vreo trei pseudonime cu trecutul ei de poezie în care mai persistau se trezeau, uneori, mereu citind, fără a mai fi scris cît de puţin". / *Impresii de roman*, 377/.

Tot ce este insuportabil de *identic* sieşi, prelungit din cale-afară, vechi, neschimbată, *altereză* veritabila identitate care, în viziunea bacoviană, trebuie să fie transformare şi înnoire. Frecvenţa pronumelor şi adjectivelor nehotărîte ale identităţii : *acelaşi, aşa, la fel* etc. etc. este simptomatică pentru acest sentiment existenţial cotropitor şi paradoxal al identităţii alienante în fond. Cu ironie tragică, la un moment dat, schimbarea / „altfel" / e anulată ca repetiţie / „bis" / : „O, va fi cîndva altfel natural. / Bis." / *Monosilab de toamnă*, 58 /. Trecerea timpului e surprinsă ca o reiterare a neantului : „Şi iată, ne-a surprins seara / Peste zi nefiind nimic. La fel / Ca de atîtea ori". / *Sic transit ... II*, 192). Imaginea dezolantă a singurătăţii şi anxietăţii exacerbate pînă la leşin cu care începe prima secvenţă din *Bucăţi de noapte* e caracterizată tot ca veşnic identică, sieşi, prin negarea alterităţii : „Altfel nu a fost niciodată ..." /315/. Pînă şi un eveniment aparent atît de banal ca mutarea, căutarea *altui* domiciliu, este impregnat de sentimentul opresiv al non-schimbării la care se caută un remediu : „În curte, aceleaşi distracţii observate mereu, în anii cît a fost locatar ... Viitorul îl mîngîia cu iluzia şi surpriza unei locuinţe mai confortabile şi un trai mai comod /.../ Puţin efort, şi în curînd alte zile cu alt cadru, cu alt decor, pentru a-l dispune spre noi lucrări..." / *Dintr-un text comun*, 349/. Iluzie, într-adevăr, căci : „Va fi aceeaşi odaie ce se încălzeşte cu greu, unde vor trece şi aceste zile, la fel sau mai trist ca celelalte". Şi textul continuă cu aceeaşi alternare între *la fel* şi *altfel*, ca realitate şi speranţă, prezent şi viitor care, ineluctabil, devine trecut şi îşi *altereză* provizoria *alteritate* a prospeţimii în *identitatea* unei vetusteţi „poetizabile" ca similaritate şi diferenţă/transfigurare ; „Sunt mulţi ani, şi palate vechi, şi case vechi stau uitate în depărtări de sate ... şi cîte alte ziduri din zilele noastre nu vor deveni odată tot atît de fantastice ..."/ *id.*, p. 354/. Este chiar ultimul cuvînt al textului.

Poate nimeni în poezia română nu a simţit cu mai multă intensitate opresiunea repetiţiei şi nu a dotat cu mai multă pregnanţă trăsătura semică *identitate* cu o conotantă disforică, fie că e vorba de poetologic. „*Acelaşi* limbaj" / *Din explorări*, 266 / sau de cosmologic : „... *mereu* / *Aceeaşi rotaţie* / În Univers." / *Verset slav*, 299/.

Este firesc, aşadar, să găsim în limbajul bacovian şi alte semne particulare ale iterativităţii. De pildă, prefixul *re-*. Cîteva exemple : „Şi cad, recad" / *Sonet*, 11 /; „Şi toate se re-ntorc din drumul lor" / Şi *toate*, 179 /; „Reintram în tîrg" / *Boemă*, 217 /; „Reamintiri / Pentru mai tîrziu/ Senin". / *Negură-n oraş*, 265/. Dar, mai ales, verbul *a repeta* chiar : „La geamul tău, în spaima nopţii, ca un prelung final, / Voi repeta că anii trec mereu mai greu, şi mai brutal." / *Nervi de toamnă*, 55/5 ; „Lugubrul marş al lui Chopin/ Îl repeta cu nebunie ..." / *Marş funebru* /. Pînă şi efectele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de lumină alternantă sînt resimțite tot ca o repetiție : „... și luna repeta lumină și întunerec prin nouri" / *Pe gînduri*, 366/. Și de asemeni, unda apei : „Plins de ape se repetă" / *Matinală*, 50/.

Principiul repetiției este prin excelență tragicomic, și aceasta constituie una din trăsăturile fundamentale ale noosferei bacoviene. O mică proză, *Întuneric*, ce-l amintește pe Kafka prin straneitatea absurdă a unei situații anodine și-i anunță pe Ionesco și Beckett prin incongruența frînturilor de dialog și sentimentul unui mister metafizic degradat, începe cu enunțarea motivului „muzical" fundamental : repetiția, cu accente sociologice și ontologice : „Treceam cufundat în estetica și morala timidă dictată de o normă veche. Timpul se repeta înspăimîntător în haos, și calculat în artificial" /369/. Grotescul e adesea forma acestei tragice ironii a repetiției, ce nu ocolește jocul de cuvinte și de sunete : „Desigur, dînșii, după toate acestea, suportau zile ce nu produceau decît reprezentări de repetiri [...]" *Impresii de roman*, 377 /.

Personanța obsesiei iterativității se efectuează și prin diferite reprezentări ale pendulării. Epitetele discreditează imaginea de obicei „frumoasă" a legănării copacilor : „Departe plopii s-apleacă la pămînt / În larg balans lenevos, de gumă", / *Amurg de toamnă*, 12 /. Mișcarea ondulatorie nu are nimic liniștitor în noosfera bacoviană ; dimpotrivă, predispune la anxietate și derută și, ca atare, o vom menționa pe traseul alienării. Este și aceasta o deosebire esențială față de noosfera eminesciană, de pildă ; citatele, colajele, pastișele din Eminescu — o dovedește și aceasta — sînt procedee regizorale iar nu fenomenele de epigonism și imitație. În peisajul bacovian, altele sînt mișcările predominante : căderea, zbuciumul convulsiv, tîrîrea, scurgerea, goana etc. etc.

Un rol deosebit de important revine timpului cadențat mecanic de ceasuri : „Cu tictac de tîrziu, / Cu tăceri ce plîng, / Cu noaptea ploioasă / De-afară ..." Timpul, așadar, se profilează pe vreme și pe starea sufletească, potențîndu-se, toate, reciproc. Dar mai ales „tictacul" este anunțat muzical de acel „Trap-trap de potcoave " din primele versuri, ca și de intermitența luminii și întunericului, sunetului dizarmonic puternic și surdei melopei vecine cu tăcerea, rezultată din succesiunea imaginilor și mai ales din ritmica gerunziilor : „Autobuze bubuind / Și faruri lunecînd / Pe ferestre luminînd / Odăi întunecate". / *Noapte de oraș*, 247 /. Mai interesantă însă este partea a II-a a acestei poezii / 248 /. E ca o „prelucrare" a primei părți, o transfigurare în sensul obsesiei fundamentale : abominabila repetiție. Pregnanța iconică, vizuală, auditivă și cinetică a orașului a dispărut : spațiul concret s-a topit. N-a mai rămas decît vremea, timpul și conștiința. Vremea, ca prag liric : „Plouă ..." și ca final, reluat din partea I : „Ca noaptea ploioasă / De-afară ...". Timpul : îndelung prelungit „De zile, de ani", „de tîrziu" ; mărunțit, măsurat : „tictac" /reluat/, inutilizat : „de tîrziu / tot reluat /, anulat ; „Din nici un timp ..." Conștiința : descumpănită : „Nu știu nimic" — de eșecul încercării de schimbare : „Fără a găsi / Cum ar fi *altă* viață" — reintîlnind oprimanta repetiție : „*Același* tictac ..." /s.n.) se scufundă într-o jale despersonalizată : „Cu tăceri ce plîng" / reluat /. Am indicat opoziția *reluat* vs *nou* ca procedeu al repetiției cu variațiuni și am descompus poezia în trăsături semantice și semiotice dominante. Recompunînd-o, găsim o structură interioară de o perfectă simetrie. Opoziția *reluat* vs *nou* împarte poezia în două părți

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

egale, placa turnantă fiind constituită de indicatorul identităţii iterate egale sieşi : „Acelaşi". Tripla opoziţie : *vreme* /V/ vs *timp* /T/ vs *conştiinţă* /C/ se repartizează astfel : V-C-T-C-T-C-T-C-V. Deci, încadrată între „vreme", alternanţa conştiinţei în luptă cu timpul, într-o cadenţă reglată parcă de un tictac noologic-cosmologic. O simetrie semică îngheţată, faţă de care relativa discontinuitate sintactică şi grafică pare mai mult decît un simptom al anxietăţii : un antidot, o stratagemă de salvare : „Plouă.../ Nu ştiu nimic ... De zile, de ani, / Fără a găsi / Cum ar fi altă viaţă/... Acelaşi tictac de tîrziu, / Cu tăceri ce plîng, / Din nici un timp .../ Ca noaptea ploioasă / De-afară...".

Ipostazele timpului bacovian strînse aici laolaltă sînt diseminate în întreaga operă. De pildă, în proză : timpul anulat, cu nuanţă intenţională de stratagemă de scăpare din angrenajul cronologiei : „Ceasul s-a oprit, nu mai vrea să însemne timpul ..." / *Bucăţi de noapte*, 316 / ; de remarcat şi polisemia verbului *a însemna* ; nepotrivirea între timp şi conştiinţă, între timpul personal şi cel general, care-l face pe cel din urmă inutilizabil iar eforturile persoanei inutile, complex noetic-emotiv tradus în senzaţia de *„tîrziu"* : „Acest tîrziu de tot, ca şi pentru mine orice, în norma unui timp, involuntar greşind" / *id.*, 318/ ; timpul măsurat sacadat, cu conotaţii de timp inutil şi de timp anulat : „ţăncănitul monoton al unui ceas vechi, uitat pe un dulap " / *Dintr-un text comun*, 352/ sau : „Ascultau, fiecare în parte, trecerea timpului, mecanica unei vieţi pasive"/. *Impresii de roman*, 378/.

Şi anumite epitete bacoviene hiperbolizează sentimentul unui timp opresiv, fiindcă repetitiv, fiindcă mereu identic sieşi, un timp, de-aceea infinit de lung, *„secular"* : „Ninge secular". Dar să citîm întreaga strofă, în care găsim conotaţia de „tîrziu", iterativitatea în comparaţia circulară şi, nu în ultimul rînd, amara ironie : „Ninge secular, tăcere, pare a fi bine. / Prin oraşul alb, doar vîntul trece-ntîrziat — / Ninge, parcă toţi muriră, parcă toţi au înviat ..." Ironic este şi versul : „Ninge grandios în oraşul vast cum nu mai este" / *Plumb de iarnă*, 56 /. Vremea şi timpul în aceste imagini ale ninsorii colosale şi interminabile se confundă. Aşa şi pragul liric din *Tablou de iarnă* /13/ : „Ninge grozav pe cimp la abator", reluat în varianta încă pomenită : „Ninge mereu..." Tristeţea dilatării unui timp inconfortabil e dată şi ca infinită prelungire a unor elemente semnificative şi conotative proprii, într-o complexă deşi succintă sinestezie : „Îndoliat parfum / Şi secular..." / *Din urmă*, 137 /. Propria identitate este resimţită disforic în neschimbarea ei : „Şi-acest fel / de-a fi / va fi etern" / *Vobiscum*, 126 /. Cerul, simbol tradiţional al binelui, purităţii şi consolării apare la Bacovia cu semn schimbat, malefic, murdar, opresiv şi, mai ales, repulsiv, adversar şi acesta — ca şi propriul fel de a fi, ca şi ninsoarea — într-un timp indefinit prelungit, egal sieşi : „Sau cerul e rece / La infinit ..." / *Vreodată*, 169. / Nici o mirare, deci, că în poezia bacoviană sînt atîtea lucruri vechi, seculare, antice, etc. etc., cu conotaţii depresive sau / şi ironice.

Şi totuşi — o fatalitate, iterativitatea ? „Cînd nu ştii ce va urma, numai singurătatea spune că va fi asemănător ca şi altădată" / *Dintr-un text comun*, 335 /. În filigran — sau poate în negativ — se întrevede firava utopie a unei / cunoştinţe şi a unei solidarităţi care să spargă cercul repetitiv. Poate că şi expresiile colocviale sînt emergenţe din subconştient ale

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acestei năzuinți spre simpatie : a-i chema pe ceilalți să fie părtași descumpănirii : „Uitați-vă ce gol ..." / *Scîntei galbene*, 77/.

Singura soluție rămîne pînă la urmă de natură artistică : obsesia prefăcută în procedeu : repetiția cu variațiuni. O putem defini succint ca reluarea, cu unele modificări, a unui fragment din poezia respectivă în cadrul aceluiași text și, în sens mai larg, drept combinarea unor motive foarte frecvente în sistemul său poetic cu un motiv rar, uneori singular. Am analizat la începutul capitolului concretizarea acestei tehnici în poezia *Spre toamnă* /15/ din volumul *Plumb*. Să abordăm acum poezia *Pastel* /181/ din volumul *Comedii în fond*, caracterizată prin incoerența discursului, mesaje deschise, întrerupte, șiruri sfărmate :

Tăcute locuri ... curent
Pe podul gîrlei ... se dezgheață
Corbi ...
Ce înțeles .. viață.

Ca altădată, nimeni ...
Crengi în violetă ceață
Curent pe podul gîrlei ...
Burgheze zări ... viață.

Scriitura eliptică, predominanța frazelor nominale, grafia marcînd întreruperi și lacune etc. instituie poezia *Pastel* ca structură discontinuă. În schimb, prin finalurile de strofă, concluzive și identice, definitiv încheiate prin punct : „viață", structura se vădește circulară. De fapt, este o combinare între aceste două tehnici compoziționale, subsumate însă, la o mai atentă privire, tehnicii atît de specific bacoviene a repetiției cu variațiuni.

Planul fonologic-grafic impune atenției șirurile cu soț, cu simetria punctuației : —,. —,. și rima lor unică : *-e/i/ață*. Mai atrage atenția și decuparea diferită în cele două strofe a enunțului „curent pe podul gîrlei", dar mai ales contrastul între aspectul grafic și intonațional foarte neregulat al primei strofe și simetric, ordonat al ultimei.

Poziția *pe pod* a enunțătorului este deductibilă din însăși faptul enunțării, întrucît figura sa se estompează în anonimatul golului, desprinzîndu-se din absență doar prin aceea că o spune, sau, mai precis, o îngaimă. Podul nu este un loc de staționare, ci unul de trecere, dar mai ales ceva ce leagă două maluri, și anume loc tăcut cu loc tăcut = „tăcute locuri" Deci, chiar în pragul liric, absența. Și totuși, acest pod, acest drum suspendat între molcoma meandră a gîrlei și liniaritatea tăioasă a curentului, este obiectul cel mai stabil, cel mai consistent în lumea precarității, relativității, instabilității și vagului sufocant pe care o evocă poezia *Pastel*. Dacă nu greșim, poziția *pe pod* mai apare doar de două ori : în *Plumb de iarnă* /43/ : „Trec singur pe poduri de fier solitare" și în *Bucăți de noapte* unde, ca loc al unei stranii întîlniri este indicat tot „podul de fier" /p. 318/. În ambele cazuri, podul de fier precede o aventură existențială ieșită din comun. Dar — să nu omitem — *de fier* — în ambianța unei rătăciri „pe margini de linii ferate" /43/. Nimic nu indică ceva similar pentru podul din *Pastel*. În schimb, apa și violetul sînt elemente poetice comune.

Există în opera bacoviană o seamă de elemente itinerante, care circulă — rătăcesc, am spune — dintr-o poezia în alta, transformînd întregul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

într-o uriaşă temă cu variaţiuni. Aşa, de pildă, chemarea dispariţiei : „Copacii rari şi ninşi par de cristal. / Chemări de dispariţie mă sorb. / Pe cînd, tăcut, se-ntoarce-acelaşi corb. / Tăind orizontul, diametral." / *Amurg de iarnă*, 31 /. „*Acelaşi*" corb din strofa întîi / „Vislind, un corb încet vine din fund..." /, acelaşi din poezia *Pastel*, corbul poetului Bacovia, *altul* decît corbul poetului Tradem — sau poate rezultat al transformării acestuia, ca obiect inter- şi intratextual. Pe de altă parte, prin ocurenţa termenului „corb" şi a sintagmei „chemări de dispariţie", care, separate, se cheamă una pe alta, se înnoadă firul şi cu poezia *Spre toamnă* /15/. Sînt metonimii textuale de o mare diversitate prin care se ţese, nod cu nod şi iţă cu iţă, textul bacovian. Procedeul are, evident, şi ceva muzical. Nu întîmplător tema dispariţiei este legată contextual de muzică în *Largo* /46/, şi anume sub forma repetiţiei : „Muzica sonoriza orice atom", ca prag liric şi încheiere, şi a variaţiunii : „Muzica sentimentaliza / Obositor —", ca nemulţumire faţă de principiul repetiţiei.

Alt element recurent al imaginarului legat de obsesia morţii şi singurătăţii este luna nouă : „crai-nou", în peisaj îngheţat, cu corbi / *Amurg*, 81 /, cu lupi / *Plumb de iarnă*, 43 /, cu crengi / *Amurg*, 65 / şi, în ultimele două poezii, şi cu violetul. Astfel de sintagme recurente par — şi sînt — dislocate „dintr-un text comun", cu tot evantaiul de semnificaţii şi conotaţii al termenului „*comun*".

Aşadar, *Pastel* este, pe plan mai larg, expresia procedeului repetiţiei cu variaţiuni.

Pe plan iconic, poezia aceasta este într-adevăr un pastel. Prin cîteva, puţine, sugestii de linii şi culori aşezate disparat într-un spaţiu gol se obţine, cu elegantă economie de mijloace, o imagine de stampă extrem-orientală : un pod, ca linie dominantă, arabescul mişcat al unei gîrle în dezgheţ, pe orizontală, echilibrate, pe verticală, de arabescurile crengilor cu trunchiurile pierdute în fundalul ceţii violete care le reliefează şi le estompează totodat şi, printre ele, ca singurele forme mai consistente, siluetele negre ale corbilor. În centrul părţii de jos, pe pod, o vagă vibraţie a penelului a lăsat o urmă în care se poate bănui — dar bănui numai — o prezenţă umană. Un peisaj de o rece, melancolică frumuseţe. Dar, dacă rezultanta imaginară este de simultaneitate, de tablou, ficţiunea poetică, să nu pierdem din vedere, se dobîndeşte din succesiunea percepţiilor designate : auditive, calorice, vizuale etc., într-o anumită ordine.

Unicul verb din această poezie, „se dezgheaţă", nu denumeşte un act, ci o stare a naturii, sugestia unui zbucium, eliberator poate, care însă, fapt grăitor, nu se mai reia în strofa a doua. Este, în orice caz, unicul element care conţine conotanta unei promisiuni de primăvară, de reînviere a naturii, în rest viaţa fiind echivalată cu contrariile ei : moartea, prin simbolul de rău augur : corbii, dezolarea, singurătatea, existenţa diminuată, prin ceaţă şi frig, şi înjosită, ca zare burgheză, dar mai ales ca lipsă de sens, de „înţeles".

Poezia *Pastel* este şi rămîne eminamente statică. Pînă şi corbii par a nu mai zbura, a nu mai croncăni, ci a sta doar suspendaţi într-un mare vid de culoarea tristeţii. Sînt corbi fantomatici — fantomatici şi ca revenire din alte poezii. La fel, crengile ; nu copaci în întregime, ci doar braţele lor descărnate plutind în indicibilul ceţii/vieţii ca orizont închis prin impalpabilul unui perete învăluitor, de netransgresat. Nu se exprimă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nici măcar dorința transgresării. Nici un gest, nici un itinerar, nici o stratagemă de salvare, ca în poezia *Spre toamnă*. E chiar viața ca impas, ca incoerență, ca fragmentare, sfărâmătură — pe toate planurile: morfosintactic, expresiv, semnificativ. Unele elemente: corbii, violetul etc. sînt fărîme dislocate din propriul text integral / „comun" /, revenind într-o combinatorie prin care unica semnificație a vieții pare a rezida în lipsa ei de semnificație, în absurdul ei. Și poate tocmai de aceea, aceste strigăte sau îngăimări ale disperării sînt „comedii în fond".

Dacă, în majoritatea cazurilor, microtextele la G. Bacovia sînt un fel de „semne" globale, termenii și sintagmele din poeziile discontinui sînt adesea asemănătoare unor inițiale sau ideograme ale seriei de microtexte în care au jucat rolul principal. E vorba, deci, tot de un fel de repetiții în cadrul textului integral, termenii foarte frecvenți ca: viață, ceață, crengi, corbi, violet, burghez, nimeni etc. venind în contrast cu termeni foarte rari, cu rol de variațiune: pe pod, gîrlă, în parte chiar: dezghеț.

Cercetînd microtextele termenului „crengi" constatăm că funebrul, macabrul chiar este o conotantă importantă a cîmpului său semantic, în opoziție cu tradiția care, în general, prin crengi exprimă triumful vieții ca circulație a sevelor etc. În poezia lui Bacovia se sugerează consecvent că e vorba de crengi desfrunzite sau frînte, într-un context mereu disforic. Tentația sinuciderii nu e străină de cîmpul semantic al crengii: „E sînge, plumb și toamnă. / Cu negru braț de pace / O cracă tot mă-ndeamnă / Lugubră și tenace" / *Sînge, plumb, toamnă*, 236 /. Termenul „crengi" este asociat cînd cu „schelete", cînd cu „încîlcit". Metafora coalescentă stabilește clar echivalența: „Vînt de gheață s-a pornit, / Iar sub crengile schelete — / Hohot de smintit" / *Oh, amurguri*, 30 /. Poezia are ca prag liric și ca final versul: „Oh, amurguri violete ...". Tot în context cu violetul, aceeași echivalare crengi schelete: „Crai-nou verde pal, și eu singur / Printre crengile cu sunet de schelet. — / Învinețit ca un cadavru ... Vino-n zăvoiul violet". / *Amurg*, 65/. Se observă că lexemul „crengi" apare în distribuții sintagmatice diferite, cu unele conotații specifice, dar nu opuse, ci ca aspecte sau nuanțe ale aceluiași fond existențial, întruchipat în alte simboluri, cu trăsături vizuale, acustice, calorice recurente: violet, sunet sinistru, discordant, frig etc. Asocierea crengilor cu termenul „încîlcit" sugerează existența ca rețea în care omul-victimă e prins: „Și parcă mă cheamă, / De crengi atîrnînd, / Avesalomi gemînd / Cu plete-ncîlcite ..." / *Furtună*, 115 /. Sau: „Și-am stat singur supărat / În zăvoiul decadent / Și prin crengile-încîlcite mi-am notat / Versuri fără de talent". / *Vînt*, 67/. Nu vom merge — deși ne-ar tenta — atît de departe cu interpretarea modernizantă a poeziei bacoviene pînă la a susține că încîlcitura de crengi ar reprezenta scriitura textuală spre care poetul tinde, opunîndu-se, din chiar sînul zăvoiului decadent / simbolist / scriiturii *fin de siècle* printr-o modalitate estetică nouă, nefinisată încă, în curs de experiment, numită, nu din modestie, ci cu sensuri adînci, la care vom reveni în altă parte, „fără de talent". Important rămîne că, mereu dezolante, crengile sînt cînd un memento mori / „schelet"/, cînd un memento al vicisitudinilor vieții / artei ca hățiș inextricabil / „încîlcit" /. Ambele conotații, prin efectul de feed-back, contribuie la intensificarea tensiunii din poezia *Pastel*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Termenul „viaţă" apare în poezia lui Bacovia în opoziţie complementară, de conjuncţie cu moartea şi în opoziţie de negaţie cu irealitatea : idealul, visul, livrescul. Iată unele microtexte ilustrative pentru prima situaţie : „Toţi se gîndeau la viaţa lor, / La dispariţia lor" / *Largo*, 46/ ; „Pe stradă urle viaţa, şi moartea" / *Poemă finală*, 132/. Şi pentru a doua combinatorie : „Zădarnic e soare, / şi-un cer ideal — / Mereu mai aproape / e-al vieţii real" / *Ecou de romanţă*, 163 / ; „Filozofia vieţii mi-a zis : / — Undeva este, cu mult mai departe ... / Atîtea şi-atîtea ... lasă ! ! Visezi, ca din carte !" / *Requiem*, 187 /. Viaţa şi moartea sînt puse în cumpănă şi sub semnul derizoriu al facticelui şi, mai ales, al plictiselii : „E seară. M-am sculat din somn ... Dormisem mult ... Cîteva somnuri de acestea îmi arată ce este moartea. Ce plictiseală ! /.../ Un cîntăreţ dispune cu minciuni amoroase. Dar iată zorile ... Cîteva ocazii din acestea îmi arată ce este viaţa ... Ce plictiseală !" / *Dintr-un text comun*, 346 /. Evident, emerge aici fondul obsedant al repetiţiei, despre care am vorbit.

În *Pastel* esenţială este echivalarea metonimică din versurile-sfîrşit de strofă a vieţii cu lipsa de sens / absurdul / şi cu orizontul burghez, laolaltă cu implicatul efort de organizare artistică a componentelor. Aici, ca şi în noosfera bacoviană în genere, găsim tripletul profund : criză existenţială ≈ criză socială ≈ criză estetică.

Nu ne mai oprim la celelalte lexeme dotate cu cîmp semantic care apar în poezia *Pastel*. Putem de acum afirma că poeziile discontinui al lui G. Bacovia îşi trag farmecul lor straniu şi fascinat din faptul că sînt noduri ale unor reţele de asociaţii, fiecare cuvînt nefiind denumirea unui lucru / un designat /, ci denumirea unei integrale de semnificaţii şi conotaţii, stări afective, sugestii sensibile etc. / un cîmp semantic /. Putem susţine că în aceste fraze eliptice, ceea ce se trece sub tăcere, notîndu-se cu linii sau puncte de suspensie, sînt enunţurile poetice din celelalte poezii, în care lexemele respective apăreau în combinări sintagmatice mai bogate, iar nu un oarecare termen substituibil pentru a face ocurenţa gramatical şi logic acceptabilă. Altfel zis, aceste lexeme disparate, singuratice se completează prin circuitul interior al operei, decelabil analitic, dar acţionînd asupra cititorului ca focare de impresii, tîlcuri, senzaţii mai mult sau mai puţin conştientizate, mai mult sau mai puţin intense de la caz la caz. Lacunele indică locul unei lecturi care recuperează noosfera fie şi ca simplă presupunere a unui supra-text.

Dacă, deci, pe plan iconic poezia analizată e un pastel în stil extrem-oriental, pe plan semnificativ ea e o definiţie a vieţii. Cuvîntul „viaţă" ca atare, cu care se încheie ambele strofe, şi singurul după care urmează punct, ne face să citim enunţurile discontinui, eliptice, ca tot atîtea note caracteristice ale vieţii în viziunea bacoviană, într-o perioadă de extremă criză lăuntrică. E de observat că aceleaşi elemente care compun peisajul alcătuiesc, ca simboluri existenţiale, şi trăsăturile definitorii ale vieţii, într-o alcătuire metonimică de factură aparte.

Ca structură de adîncime, poezia *Pastel* ne relevă următoarele trăsături semantice principale : singurătate : „Tăcute locuri" — „Ca altădată, nimeni" ; opresiune : „violetă ceaţă" — „burgheze zări" ; moarte : „Corbi" — „Crengi" ; tranziţie : „curent pe podul girlei" — „se dezgheaţă" ; căutare a unui sens : „Ce înţeles" — „..." ; ; viaţă : „viaţă" — „viaţă".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Izbește exprimarea fiecărei trăsături semantice prin cîte două ipostaze textuale, lexicale sau grafic-intonațională.

Devine astfel tot mai limpede că, din punct de vedere compozițional, *Pastel* este tot o repetiție cu variațiuni. Reluarea în strofa a doua a microtextului designînd o situație singulară în textul bacovian : „curent pe podul gîrlei", corespunzînd, deci, tehnic, strofei centrale din *Spre toamnă*, apare ca un mod de a transforma „variațiunea" în „repetiție". Afară de concluzivul „viață", ea este singura sintagmă ce se reia aidoma. Aidoma, și totul altfel, datorită decupajului. Microtextul acesta se găsește în relație întîi cu „se dezgheață", apoi cu sine însuși, ca identitate „alterată" prin punerea în pagină diferită. „Se dezgheață" la rîndu-i, pe baza semei „tranziție" — de la iarnă la primăvară, de la încremenit la fluid ca viață sui generis a materiei — intră în relație și cu „viață". Mai trebuie remarcat, chiar fără a intra în detalii analitice, că termenii cuplurilor semnificînd singurătatea, opresiunea și moartea se opun unul altuia ca : spațial vs temporal, natural vs social, animal vs vegeta. Pe de altă parte, considerînd poezia în desfășurarea-i sintagmatică, putem releva opozițiile : obsesie manifestă vs obsesie latentă, concret vs abstract, consistent vs diafan etc. Nu sînt antiteze, ci nuanțe care îmbogățesc limbajul aparent simplu, lacunar și ascetic al poeziei.

Motivul dominant în *Pastel* este reacția împotriva izolării/dezolării, prin tentativa inaparentă la prima vedere de a găsi un sens descumpănirii și confuziei. Rezolvarea este diferită față de cea din poezia *Spre toamnă*. E o rezolvare strict estetică : a da formă informului. Prin reluarea elementelor iconice, afective și semnificative și ordonarea lor, în strofa a doua, într-o formă grafică, intonațională și morfo-sintactică de o riguroasă simetrie, poezia pare a da în vileag chiar procesul structurării estetice. Bacovia este, într-un anume fel, un precursor al metodelor contemporane a variantelor succesive, prin care textul, etalîndu-și dibuirile, se afirmă ca productivitate. Este poate una din explicațiile atracției de-a dreptul magnetice pe care poezia bacoviană o exercită azi asupra noastră.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

# UN EXEMPLU DE INTERTEXTUALITATE

ECATERINA MIHĂILĂ

Intertextualitatea [1] este o perspectivă structurală diacronică; textul este privit ca rememorare a unor convenţii literare, pe care textul respectiv le afirmă şi, în acelaşi timp, le neagă. Excluzînd situaţiile de pastişă, epigonism şi manierism, o astfel de abordare este potrivită textelor saturate de cultură.

Din perspectiva intertextualităţii, vom analiza poemul *Briena* de Cezar Ivănescu [2].

**Jeu d'Amour**
*(Briena)*

I mă rog, Doamne-Dumnezeu,
Dumnezeule, tu,
nu-mi lega iar inima, nu-mi lega
sufletu
de cea îmbrăcată-n în cu trupul de
înger
după care îngerii lăcrimează în cer!

I mă rog, Doamne-Dumnezeu, Doamne,
drăguţ Doamne,
s-a brumat sîngele meu cu brumele
toamnei
pentru care sfînt potir cu sîngele sînger?
Fecioara lui Dumnezeu cu trupul de
înger!

I mă rog, Domane, fericit, nu-mi lega vederea
după înger pămîntit
muerit ca mierea
că nu mai văd altul chip încetul cu-ncetul
mă rog, Doamne, nu-mi lega
nu-mi lega sufletul!

I bucuros, evlavios, întîmpin durerea
mînc din groază tot prinos
beau ca vinul fierea

---

[1] Vom folosi conceptul de intertextualitate aşa cum a fost definit de către Julia Kristeva, *Narration et transformation*, în „Semiotica", 4, 1969, 422—449.

[2] Cezar Ivănescu, *Jeu d'Amor (Briena)*, în „Luceafărul", anul XXIII, 43 (965), 25 octombrie 1980.

*Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 455—459, Bucureşti, 1981.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Domnu Kama, Roşul Plug face arătură
Trupu-mi ară din belşug cu tremurătură!

! nu pot, Domane nici în somn,
Doamne, drăguţ, Doamne
să o uit pe aceea-nsăminţată-n carne
mă trezesc precum un mort
care nu-şi mai ţine
trupul lui cu trupul lui
nici inima-n sine!

! Doamne, nume aurit,
Briena, Briena,
numele ei auzit, Briena Briena,
îmi topeşte auzul, Briena Briena
strălucind ca hurmuzul
Briena, Briena!

! reîncepe viaţa mea
Briena, Briena,
trupul tău săltat în şa,
Briena, Briena
lîngă trupul meu de fier,
Briena, Briena,
surghiunit de-acum din cer,
Briena, Briena!

! trupul tău cel învăscut
Briena, Briena,
al speranţei verde scut,
Briena, Briena,
cu dor mult făgăduit
Briena, Briena,
mă aprinde-n za leit,
Briena, Briena!

! pe raza pămîntului
Briena, Briena,
merge raza drumului
Briena, Briena,
sfînt pămînt făgăduit
Briena, Briena
ca un lotus răsărit
Briena, Briena!

! subt vestminte carnea ta
Briena, Briena,
undoaie ca vipia
Briena, Briena
trupul tău iluminat
Briena, Briena,
pentru ce-mi s-a arătat?
Briena, Briena!

! vocea ei ca muzica, fiica cerului e
picurînd ca lacrima dulce-amărule,
mînurile ei ca-n somn legănate totu-s
înălţînd sfînla trupului ei de lotus!
! lîngă trupul-talisman
soarta mi se schimbă
gustul Paradisului iar îl am pe limbă
printre cele porţi de rai iar mă duci cu pasul
ca o perlă în auz ţi se face glasul!

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

! Trupul ei abia ghicit, trup
de androgin îl
în vestmînt de în topit
trupul ei ce lîn îl
de un nu ştiu ce voalat
farmecu-i se ţine
ca şi cum cel sfînt lchor curge-l-ar prin vine!

! tinereţea mea, Mignon,
Briena, Briena,
în al maică-tii cocon,
Briena, Briena,
nimfă pură magic trup de cereşti răsfrîngeri
*intelletto d'amore* cetelor de îngeri!

! fiică-a numere de A, — numere de aur
face-ţi-oi palat ca pa-
palatul Magnaur,
tot secretul să-ţi păstrezi ca vinul aroma
ca împărăţiţele să-ţi pui propoloma!

! şi călare doar să mergi
pe-o lapă robalbă
pieptul amîndurora o aceeaşi galbă
cînd la Sfînta Sofia merge-ai ai să
mergi tu
cu inel încongiurat ca să-ţi simţi
degetu!

În acest poem sînt evidente convenţiile poeziei trubadurilor, începînd chiar cu titlul, convenţiile psalmului şi convenţiile doinei de dor. Fiecare convenţie creează o izotopie ce se manifestă la toate nivelele — semantic, gramatical şi prozodic —, realizîndu-se astfel un izomorfism structural profund.

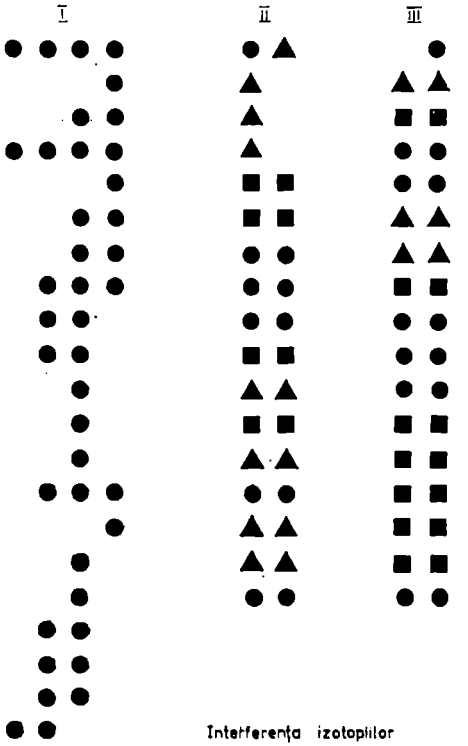
Convenţia psalmului instituie în poem o izotopie a sacrului : *dumnezeu, înger, cer, mă rog, sfînt potir, fecioara, trupul, sufletul, evlavios, prinos, paradis, iluminat* etc. Această paradigmă semantică este structurată compoziţional şi gramatical tot după convenţiile psalmului : invocaţia cu repetiţiile corespunzătoare, structurile negative, prin care se neagă chiar obiectul dorinţei, în genul falsei umilinţe, structurile cu determinanţi interni şi interferenţa categoriilor gramaticale, ceea ce exprimă un gen de comuniune mistică — *brumat cu brumele, sînger cu sîngele, pămîntit, trupul lui cu trupul lui, inima-n sine.* De asemenea, aspectul arhaic al unor cuvinte şi construcţii amintesc de vechile imnuri sacre : *vipie, înăscut, mînuri* etc. La acestea se adaugă ritmul de înălţare, convenţia prozodică a psalmului.

Convenţia poetică a doinei de dor creează, de asemenea, o izotopie la toate nivelele : semantică — *nume aurit, nume auzit, topeşte auzul, strălucind cu hurmuzul, cu dor mult făgăduit, picurînd ca lacrima, vestmînt de în topit* —, sintactică — paralelisme şi repetiţii — şi prozodică — versuri scurte, rime perechi sau încrucişate etc.

Convenţia poetică a cîntecului cavaleresc şi a baladei creează o izotopie semantică corelată izomorfic cu o izotopie a narativităţii. Este izotopia ritualului erotic cavaleresc : călărie şi lupte cavalereşti, cortegii şi ritualuri împărăteşti. În plus, tot în convenţiile cîntecului cavaleresc se înscrie o mistică a obiectului adorat : *trupul-talisman, magic trup, secretul, fiică-a numere de A, — numere de aur.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Elementul inedit il constituie interferența dintre izoptopiile instituite de diferitele convenții poetice folosite. Iată, reprezentată grafic, această interferență (● reprezintă elementele din izotopia sacrului, ▲ reprezintă elementele din izotopia aleanului și dorului, iar ■ reprezintă elementele din izotopia elanului și a gestului erotic cavaleresc; I, II și III reprezintă o segmentare a poemului după convenția dominantă: I este prima parte a poemului, II începe cu versul" ! Doamne, nume aurit" și III începe cu versul " ! vocea ei ca muzica, fiica cerului e"):




Interferența izotopiilor

Elanul sacru, elanul erotic cavaleresc și aleanul de dor, în convențiile poetice ale psalmului, cîntecului cavaleresc și doinei devin expresia unei adorații care aparține *acestui poet* și *acestui poem*.

Izotopia sacrului este cea mai omogenă și, în orice caz, compactă în prima parte a poemului. Ea se difuzează în celelalte izotopii, astfel încît sacrul se profanizează, se desacralizează. Dealtfel, și celelalte convenții poetice, datorită interferențelor, dar și datorită relevării mecanismului de construcție poetică, se golesc de sensul lor și devin mai mult simularea unor gesturi și atitudini. Poetul parcă mimează doar adorația sacră, elanul erotic cavaleresc și aleanul dorului din poezia populară. Din această cauză poezia capătă un ușor aer parodic. Poetul parcă se detașează și se autoironizează.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Iată cum, interferența mai multor convenții poetice într-un singur text transformă poemul într-o structură plurivalentă, semnificînd conform fiecărei convenții în parte și conform interferenței convențiilor, ceea ce are ca rezultat o pierdere de semnificație pe porțiuni și un cîștig de semnificație pe ansamblu. Textul devine o structură polifonică, semnificînd pe multiple planuri, fiecare cu o întreagă „istorie", evocată prin gestul formal al manierei.

De mult ori într-un singur text dorm un șir întreg de texte; este o diacronie reductibilă la sincronie prin *intertextualitate*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

# *RETORICA* LUI IOAN MAIORESCU

ANDREI NESTORESCU

Din volumul V al seriei de *Documente şi manuscrise literare*, elaborat în cadrul Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" de Paul Cornea, Andrei Nestorescu şi Petre Costinescu, extragem, în cele ce urmează, un fragment din *Retorica* lui Ioan Maiorescu, scriere practic necunoscută, chiar dacă nu ignorată [1], căr ce o deosebită însemnătate pentru cunoaşterea cît mai nuanţată, în amănunte semnificative, a ideologiei literare a epocii prepaşoptiste, ca şi pentru aprecierea, la adevărata lui valoare, a nivelului atins de învăţămîntul umanist în Principate. *Retorica* lui Ioan Maiorescu, în varianta ei din 1842—1843, singura care s-a păstrat pînă azi, aduce date noi, revelatoare, în legătură cu importanta problemă a influenţelor exercitate asupra limbii şi culturii române şi pune în lumină, cu o rară pertinenţă, efortul întreprins pentru introducerea unei moderne terminologii de specialitate. Faptul că autorul lucrării este tatăl ilustrului critic Titu Maiorescu, a cărui timpurie aplecare către estetică şi filosofie nu poate fi despărţită pe preocupările părinteşti, îi sporeşte încă interesul.

## PARTEA A III-A A RETORICEI GENERALE.

### *DESPRE ÎNFĂŢOŞAREA IDEILOR.*

### CAP. I.

### Despre stil

§ 34. *Ideea şi definiţia stilului.*

Cuvîntul *stil*, de la grecescul *stilos* (stylus)***, însemna la cei vechi un instrument, adecă un cui de fier strîmb la un capăt, cu care ei săpa în tabelele cele unse sau căptuşite cu ceară, ori scobea în peatră literile. La P l a u t u s se găseşte această unealtă numită *scobina*, de unde se vede că romanii în vechime nu o numea „stil". Cu încetul, însemnarea cuvîntului*s-au schimbat şi, cu toate că nu o găsim lămurit însemnat, dar cu cuvînt încheiem că mai întîi însemn[area] cuvîntului să va fi mutat la materia scripturei, adecă la litere, prin urmare atunci „maister de stil" va fi însemnat pe acela care forma literile bine. În urmă au păşit mai departe şi au dus cuv[întul] stil la *aşezarea ideilor în scris;* şi supt această însemnare s-au ţinut cuv[întul] pînă astăzi.

Însă cuv[întul] acesta şi în zilele noastre să mai întrebuinţează în *pictură* sau *zugrăvitură*, unde însemnează caracterul acestei arte, aşa s. c. să zice stilul lui R a f a e l, stilul lui A n g e l o . . .; şi aici însemnarea cuv[întului] este coborîtă de la instrumentul pictorilor, adecă de la *penelul* cu carii zugravii fac trăsurele. Asemenea să întreb[uinţează] cuv[întul] acesta stil în *sculptură* sau *scobitorie*, adecă în arta de a săpa sau a scobi în lemn şi peatră; şi aici întreb[uinţarea] acestui cuv[înt] este mai naturală, pentru că unealta artiştilor acestora să apropie mai mult de stilul celor vechi.

---

[1] Vezi, în acest sens, succintele comentarii ale lui Aurel Sasu, *Retorica literară românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 223—224, 228—229, 231, 268, 270.

* Gr. στύλος.

** Lat. *stilus, stylus.*

*Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 461—469, Bucureşti, 1981.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Noi însă avem a face cu acel stil care să reduce la aşăz[area] id[eilor] în scris şi îl definim: *ştiinţa carea propune regulele de a aşeza ideile în scris.*

Cu aceasta nu înţelegem noi că în grăire n-ar fi stil, ci zicem *în scris* pentru că numai aici putem giudeca bine stilul oamenilor. Sînt mulţi care în grăire sînt foarte neplăcuţi şi chiar greşesc adeseori, iar de altă parte în scris să pot număra între clasici. Sînt iarăşi alţii carii în grăire au o înlesnire şi o îndemînătate cu care nu numai că să fac plăcuţi, ci şi farmecă pe ascult[ători], apoi în scris schiopătează şi încurcă, încît să fac foarte întunecaţi. Pe cei din exemplul dintîi cu drept cuvînt îi lăudăm, măcar că nu grălesc aşa de bine, iară pe aceşti din exemplul din urmă, măcar că lumea îi numeşte retori fireşti, nu-i putem învrednici de numele acesta şi nici de stilişti buni, căci este în contra naturei ca cineva în grăire să albă stil mai bun decît în scris, unde are şi timp de a îndrepta şi de a lămuri.

În limba românească în loc de stil să întrebuinţează cuvîntul *condei*, care are toate acele însemnări pre care le are şi stilul: căci şi condei mai întîi însemnează unealta cu care scriem; al doilea însemn[ează] scriptura, aşa s.e. zicem: *cutare are frumos condei*, adecă scrie frumos; mai adeseori decît aceasta din urmă însemnează condei chipul aşez[ării] ideilor în scris şi cînd zicem că *cineva are bun condei* înţălegem că compune bine.

§ 35. *Principul general al stilului şi însuşirele lui.*

Stilul este o ştiinţă care ne propune regule asupra modulului aşez[ării] id[eilor] în scris. De aici nu este greu a afla temeiul sau princi[pul] stilului. Vorba este dată omului ca să-şi împărtăşească ideile sale cu alţii; scopul împărt[ăşirei] este iarăşi ca să fim înţăleşi de către alţii, adecă ca în mintea celui ce ne ascultă să se nască sau să se producă tot aceleşi cugete sau idei care sînt în mintea vorbitorului; mijlocul prin care facem aceasta sînt cuvintele grăite sau scrise; aşadar, ca să putem fi înţăleşi, cuvintele noastre şi aşezarea lor trebuie să răspundă pe deplin ideilor şi rîndului id[eilor] din mintea omenească. Urmează dar că princi[pul] stilului este: *deplina egalitate sau potrivire între cuvinte şi aşez[area] lor între idei şi rîndul lor.*

De aici urmează:

1) Că acela care vrea să aibă stil bun trebuie să ştie gîndi bine şi să aibă în putere limba în care scrie cu toate frumuseţele ei.

2) Fiindcă mintea omenească în fieştecare om să deşteaptă şi să formează într-un chip deosăbit şi fiindcă tot după această măsură şi întîmplările lucrurilor şi ideilor lor în fieştecare om îşi iau tot altă formă, urmează că cîte minţi atîte şi stiluri trebuie să fie; căci dacă în fieştece om aceleaşi întîmplări să modifice altfel, şi cu condeiul trebuiesc zugrăvite alt chip.

3) De aici urmează iarăşi că acela care nu-şi are stilul său, adecă al cărui stil nu să poate caracteriza într-un chip deosăbit, mintea aceluia este încă sclavă, adecă duhul lui nu s-au făcut neatîrnat sau n-au agiuns la vrednicia omenească, ci să tîrîie numai după alte duhuri sau momîţeşte cînd pe unul, cînd pe altul.

4) De aici se vede că cel mai bun mijloc de a giudeca gradul dezvăliirei puterilor minţii în vreun om este stilul, în care reproduce sau înfăţoşează fieştecine pe omul său cel din lontru. De aici este că vine foarte greu a desăvîrşi pe cineva prin regule de stil, care în fieştecare om trebuie să se formeze altfel; să pot numai propune reg[ulele] cele ge[nerale] care să ţin de sănătoasa gîndire pentru toţi oamenii, şi apoi oarecare observaţii asupra deosăbitelor chipuri de vorbire. Acela care şi-au format o logică sănătoasă şi are limba în putere va scrie totdeauna bine; iară acela care puţin au meditat în viaţă şi nu s-au nevoit a-şi face mintea neatîrnată de părerile altora, pre lîngă toată teoria stilului nu va scrie niciodată bine.

§ 36. *Regule practice pentru stil.*

Pentru ca să-şi formeze cineva un stil propriu, trebuie să se deprindă din tinereţă:

1) Toate ideile care îi vin, sau de sine, dau prin meditaţie dinadins, sau cetind cărţile altora, să se silească a le îmbrăca în cuvinte cît să va puteu mai bine. Mai cu seamă acele idei care le cîştigă prin meditaţie şi acelea care, ca nişte scîntei ale geniului omenesc, ne vin pe neasteptate, să ne tragă toată luarea aminte. Acestea, ca nişte fecioare născute din geniul nostru, să cuvine să fie îmbrăcate în cele mai frumoase veşminte, ca să zicem aşa, în haine de nuntă.

2) Ideile noastre, îmbrăcate astfel şi însemnate în foiţe deosăbite, să le revedem la săptămîna, la luna sau şi la un an, căci dacă n-am fost leneşi, noi am cîştigat în curzul timpului acestuia cunoştinţe de frumseţile limbei în carea vrem să scriem; şi, găsind ceva de îndreptat în stilul de mai înainte, să nu ne fie lene a o face aceasta. După cîtva timp să ne înturnăm şi să revedem iarăşi lucrările noastre. Urmînd cu chipul acesta, în puţini ani vom dobîndi un stil original şi plăcut şi o îndămînătate de a scăpa de orice strîmtorare. Scrisorile familiare cu amicii noştri sînt un prilej foarte prielnic formărei şi curăţirei stilului nostru. Despre faimosul zugrav A p e l e s ne spun istoricii că nu lăsa să treacă nici un timp în care să nu facă cu penelul vro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

citeva trăsuri ca să se desăvîrşească în arta sa. De unde s-au născut despre el şi proverbul: *Nulla dies sine linia**. Cetim despre Horatius, poetul roman, că el lucra şi îndrepta cu lunele la cîte o odă de ale sale. În adevăr, poeziile lui Horaţie vor rămînea în veci de model pentru curăţenia stilului.

3) Să ne agiutăm şi cu cetirea scriitorilor celor mai aleşi ai naţiei şi străini, căci atunci ne vom putea giudeca mai bine stilul nostru şi vom descoperi şi greşalele. Însă acest mijloc de deprindere să-l socotim totdeauna ca un mijloc de a doua mînă şi mai mult ca un mijloc agiut[ător] decît formător; iar lucrul cel de căpetenie să ne fie deprinderea proprie, căci precum mintea noastră după natura ei nu să poate mărgini în obezi omeneşti, aşa şi veşmîntul ei să cuvine să fie original. Aceasta este cea mai frumoasă însuşire a unui om învăţat.

§ 37. *Trei reguli generale despre stil.*

Fiindcă stilul are să aşeze cuvintele după cum sînt aşezate ideile în minte, urmează că numai acele reguli pot fi pentru stil care sînt şi pentru dreapta cugetare. Mintea atunci să zice că cugetă bine, cînd cugetă în rînd, luminat sau uşor şi întocmai sau aşa pentru este lucrul. Aşadar şi stilul va fi acela regulat care va răspunde deplin acestor trei însuşimi. De aceea cu drept cuvînt punem pentru stil aceste 3 reg[ulî] generale: 1) să fie în rînd; 2) luminat sau uşor; 3) să fie întocmai sau adevărat.

Pentru această din urmă însuşime au început a să întrebuinţa şi la noi cuvîntul *exactitate*, de la latînescul *exact*. Însă „exact", după firea acestui cuvînt, însemnează un lucru săvîrşît, adecă căruia nu-i mai lipseşte nimic, iar dacă întrece ceva sau dacă este mai mult ceva decît trebula să fie, aceasta nu însemnează cuvîntul „exact". De aceea să mai agiută unii cu cuvîntul *precizie*, de la lat[înescul] *precis*, care însemnează un lucru în care nu este nimic de prisos, dar poate să-i lipsească ceva, şi aceasta nu o însemn[ează] cuv[întul] „preciz[ie]". Nouă însă ne trebuieşte un cuvînt în care să putem îmbrăca ideea aceasta: *nici mai mult, nici mai puţin, nici altfel de cum trebuie*. Aseminea cuvînt, mai cu seamă substantiv, limba latină nu are: dar are limba noastră cuv[întul] *întocmai*, care în adevăr însemnează ideea mai sus cerută. Prin urmare, de aici sîntem siliţi să formăm subst[antivul] abstract *întocmaitate*.

Astfel, întîia însuşime şi prin urmare şi întîia reg[ulă] despre stil vom numi-o rîndul cel firesc; a doua, lumina sau uşurinţa; şi a treia, întocmaitatea.

Aceste însuşimi sînt de agiuns pentru orice stil, fie acela familiar, adecă de scrisori şi întrevorbiri prieteneşti, fie giudecătoresc, diplomatic, oratoriu şi oricum, pentru că, ori în care din aceste vom scrie, sîntem datori să scriem în rîndul cel firesc, luminat sau uşor şi întocmai după cum cere lucrul.

Prin urmare, orice alte însuşimi s-ar mai cere de la stil, ele sau să cuprind în aceste trei sau cel puţin trebuie să răspundă acestora. Cu cît să va desăvîrşi cineva mai mult ca să se poată apropia de aceste trei însuşimi, cu atît va avea un stil mai bun, şi acela cărula nu i se va putea băga nici o vină nici din partea rîndului, nici din partea luminii sau a uşurinţei, nici din partea întocmaităţei, acela să poate numi desăvîrşit sau perfect în stil.

Afară de aceasta, însuşimele aceste să ne slujască totdeauna spre îndreptar, cînd vom giudeca stilurile streine; prin urmare, orice carte vom ceti, să căutăm întotdeauna aceste 3 însuşimi într-însa. Iar pentru începători nu să poate sfătui îndestul ca să-şi pue toată silinţa spre a se apropia din zi în zi de un grad mai înalt în aceste însuşimi.

După aceste 3 reguli putem acum căuta dacă deosăbirea între *stil înalt* şi *stil popular* este făcută cu vreun temei sau nu. Deoarece stilul ne învaţă a îmbrăca ideile noastre în cuvinte şi deoarece veşmîntul acesta trebuie să fie în rîndul cel firesc, apoi luminat sau uşor de priceput, în urmă întocmai, adecă cuvintele să nu fie nici mai multe, nici mai puţine, nici să însemneze altceva decît aceea ce trebuie, urmează că nici un stil nu poate fi înalt sau nici un stil nu poate osteni mintea omului. Ideile pot să fie înalte, dar veşmîntul acestor idei niciodată nu, şi dacă vreodată îmbrăcămintea va fi grea de priceput, atunci stilul acela nu să poate numi stil înalt, ci încurcat, întunecos şi, cu un cuvînt, stil rău. Aici iar facem băgare de seamă în contra acelora carii socot că de un om învăţat s-ar cădea ca să fugă de stilul cel uşor şi scurt al poporului în vorbirea de toate zilele şi, ca să se arăte mai învăţaţi, îşi îmbracă ideile în şişte perioade întortocheate, încît bietul cetitor capătă ură şi greaţă într-un singur period. Toţi aceştia scriu foarte rău.

§ 38. *Despre rînd şi uşurinţă.*

*Rîndul* cel bun stă întru aceea ca ideile şi cuvintele se urmeze în acel rînd în care îşi urmează ele după firea lor, adecă după cum îşi urmează lucrurile în natura şi după cum cere firea şi obicinuinţa limbei.

---

* Corect: „*Nulla dies sine linea*".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cu putină băgare de seamă la timp, la loc şi la dezvălirea lucrurilor în timp şi în loc putem afla totdeauna rîndul cel firesc. Aşa s.e. fieştecine pricepe că frazul acesta: *Traian au stins oastea lui Decebal şi au învins-o* nu este bun, căci nu este în rînd după timp, pentru că, ca să stingă Traian oastea lui Decebal, trebuia mai întîi să o învingă; prin urmare trebuie să zicem: *Traian au învins oastea lui Decebal şi au stins-o.*

Asemenea, cînd şi-ar istorisi călătoria sa, d.e. de la Bacău la Tîrgul Frumos şi ar zice: *Am trecut peste Moldova, Siret şi Bistrița*, iar nu este zis bine, pentru că, venind cineva de la Bacău încoace, are să treacă întîi de toate Bistr[iţa], apoi Mold[ova] şi apoi Siretiul.

Dar sînt şi alte împreglurări afară de timp şi loc care trebuie să le respectăm. Unele din împreglu[rările] aceste atîrnă de la scopul cuvîntătoriului, altele de la publicul pentru care scrie sau grăieşte.

Cînd rîndul va atîrna de la scopul cuvîntătoriului, atunci fiind el ceva deprins, va şti singur în ce rînd să-şi aşeze ideile şi cuvintele. Aşa s. e., după firea lucrului şi după preţul moral, *bunul* trebuie să fie înaintea *răului*, *virtutea* înaintea *viţiului* etc. Însă cînd oratorul va alătura în abstract virtutea pe lîngă viţiu, sau în concret pe omul cel virtuos pe lîngă cel viţios, şi va vrea să înalţe virtutea sau pe omul cel virtuos, atunci de la înţălepciunea lui atîrnă ca să zugrăvească mai întîi icoana viţiului sau a omului celui stricat, ca, umplîndu-le inima de urgie, să-i facă nerăbdători a vedea şi icoana virtuţii sau a om[ului] celui bun — şi atunci să înţălege că au înălţat virtutea peste viţiu în inima ascult[ătorilor]. Sau poate să facă din contra, adecă după ce au zugrăvit virtutea, să zugrăvească mai pe urmă viţiul, aşa ca inimele să se întoarne de la acesta la aceea.

Iar dacă va atîrna rîndul de la împreglurări, atunci să pot aplica aici toate regulile dezvălite în partea despre aşezarea ideilor. D.e., dacă avem să dezvălim vreun adevăr înaintea unui public simplu, neînvăţat, atunce rîndul cel dîntîi îl vor cuprinde lucrurile cele mai simple şi, aşa, treptat, mai înainte.

Din toate aceste să vede că rîndul să reduce mai mult la idei decît la cuvinte.

*Uşurinţa* stilului stă întru aceea, ca cuvintele, frazele şi perioadele să fie aşa de bine aşezate încît fieştecare cetitor care cunoaşte limba să poată înţălege îndată cugetul scriitoriului. Din rîndul cel firesc urmează şi uşurinţa stilului, căci fiind cuvintele aşezate în rîndul cel firesc, neapărat urmează ca şi idelle să se înţăleagă lesne.

Cu toate aceste, uşur[inţa] priveşte mai mult la sintaxul limbei şi la aşezarea perioadelor unul după altul; şi fiindcă sintaxul unei limbi atîrnă de la obiceiul poporului care vorbeşte aceea limbă, să întîmplă adeseori ca acest obicei să nu fie răzămat pe natura lucrului, precum şi vedem că, măcar că natura limbelor în sine este tot aceea, totuşi fieştecare limbă îşi are al său sintax deosăbit. Aşa s. e. obicelul limbei noastre cere ca să zicem: *nu am făcut*, cînd germanul zice: *am făcut nu*. Aşa s. e. după sintaxul limbei biblice sau semidice: *omul care am fost cu el în cutare loc*, iar după limbele noastre europene: *omul cu care am fost în cutare loc*. Acest obicei de a nu declina pronumele relativ cu prepoziţie, ci a pune pronumele personal şi a-l declina pe acesta s-au virît şi în limba românească cine ştie de unde, de care însă să cuvine să ne ferim. Obiceiul oamenilor în limbă să face şi el firea limbei. Cît pentru sintaxul obicinuit la un popor, care, precum am zis, face firea limbei, scriitoriul are datorie ca să înveţe a-l cunoaşte şi a-l păzi totdeauna.

Aceasta nu va să zică altceva decît că fieşte[cine] este dator a păzi strîns firea limbei sale. Împrotiva acestei reguli lucrează şi greşesc lesne traducătorii cărţilor streine, carii sînt mai des ispitiţi de a imita sintaxe streine. Dacă vom privi noi bine cărţile bisericeşti, vom găsi la nenumărate locuri streinizmuri care nu puţin încurcă şi îngreuiază înţălesul. Să luăm de ex[emplu]: *Către corinteni a cărţii Sf[întului] Ap[ostol] Pavel cetire*, sau: *De la Marcu a Sf[întei] Evang[helii] cetire*. Fieştecine vede că acest sintax nu este românesc, ci întreg grecesc, mult streîn de firea limbei noastre care, laudă lui D[umne]zeu, este ferită de un sintax atît de încurcat cum este al limbei vechi greceşti. Fieştecine ar înţălege mai bine aceste fraze cînd s-ar întoarce pe româneşte astfel: *Cetirea cărţii cei către corint[eni] a Sf[întului] Ap[ostol] Pavel* sau *Cetirea cărţii Sf[întului] Ap[ostol] Pavel la corinteni*. Asemenea celalant: *Cetirea Sf[întei] Evang[helii] a lui Marcu*. Ar fi de dorit ca, retipărindu-se cărţile aceste, să se românească şi stilul, ca să fie mai de înţăles poporului.

Acestea pentru sintax. Cît pentru şirul perioadelor, care perioade atîrnă totdeauna de la voinţa scriitorului, să sfătuleşte scriitorilor ca să nu le prelungească. Căci fiind limba noastră din firea ei dăruită cu o ţesătură atît de simplă şi frumoasă, nimic nu-i şade mai urît decît a o întortochea cu perioduri lungi. Cu toate aceste, sînt şi în limba românească cărţi cu perioduri atît de deşănţate, încît, de la întîiul mădular al period[ului] sau de la întîia frîntură a mădularîului de period pînă în cea din urmă, îţi mai iesă sufletul şi în urmă nu ştii ce al cetit. Acest fel de sint[ax] în limba rom[înească] din partea scriitorilor să poate asămăna cu acea stricătoare datină a unor mume sau crescătoare care pe fiicele lor, măcar că de la natură au toate voiciunea în faţă, prin urmare au adevărata frumseţă, ele mai pun şi rumenele; şi aşa, vrînd să facă ceva mai frumos, ei sau ele strică în adevăr.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aceasta vine de acolo că mulţi îşi leu de temei limba veche grecească, a căria fire, după natura grecilor carii sînt cunoscuţi în toată vechimea de oam[eni] mult vorbitori sau polilogi, s-au format aşa ca să sufere perioduri mai lungi. Cu toate acestea, la scriitorii cei vechi clasici, în Xenofon, Herodot şi mai cu seamă în Tucidid, periodurile sînt destul de rotunzite şi scurte şi mai multă polilogie să găseşte la alexandrini, şi de acolo la unii din sf[inţii] părinţi, după carii s-au scris cărţile besericeşti şi de la carii au trecut şi în limba românească. Însă limba noastră, precum toate limbele romane de astăzi, nu sufere perioduri lungi, precum suferea odinioară greceasca şi latina şi precum sufere astăzi limba germană.

Ca să dăm însă stilului românesc mai multă virtute, putem lua de model stilul clasicilor latini. Romanii, a căror caracter era să gîndească mult, să vorbească puţin şi să lucreze bărbăteşte, după firea aceasta şi-au format şi limba, în perioduri scurte şi apăsătoare. Nici într-o limbă nu să poate spune în puţine cuvinte atît de mult ca în limba latină. Chiar şi la retori şi la scriitorii cu stil oratoric, pe. la Livie, stilul este mai mult scurt decît lung; dar apoi la Salustie şi la Tacitus este o scurtime şi o energie în toată cuvîntarea, încît anevoie este de a-l putea traduce în alte limbi şi, la unele locuri, cu neputinţă fără a întrebuinţa cuvinte mai multe şi, prin urmare, a le schimba periodurile. De aceea, aceşti doi scriitori numai în limba germană s-au putut traduce întocmai, pentru că această limbă este cea mai îndoplecăciousă şi, măcar că după firea sa iubeşte perioduri lungi, totuşi sufere orice sintax strein. Limba noastră are iarăşi mai multă virtute decît celelalte limbi romane şi aceasta vine de la climă, căci în vreme ce celelante popoară rom[ane] trălesc într-o climă mai mult fierbinte decît răce, românii, în carii căldura este tot atîta cît şi frigul, molimea de mlazăzi nu mai înăsprit-o cu răceala de mlazănoapte. Prin urmare ea cultivîndu-se bine, va putea înfăţoşa dulceaţa limbei italiene, uşurinţa limbei franţeze şi virtutea limbei germane, pre care aceleu nu o au.

§ 39. *Despre exactitate sau întocmaitate.*

*Întocmaitatea* este acea însuşime a stilului după carea nu să cuprinde nici mai mult, nici mai puţin decît să cuvine, dar nici altfel de cum trebuie. Aceasta ne îndatorează ca să nu întrebuinţăm niciodată cuvinte mai multe decît trebuiesc, nici mai puţine, dară nici să întrebuinţăm cuvinte care nu însemnează tocmai acea idee pe carea vrem să o înfăţoşăm.

Dacă vom întrebuinţa cuvinte mai multe decît să cuvine, atunci cădem în polilogie sau întrebuinţăm cuvinte de prisos. Dacă vom pune cuvinte mai puţine, atunci să îngreuiază înţălesul şi rămînem întunecoşi pentru cetitori. Iar dacă vom întrebuinţa cuvinte care nu însemnează tocmai acea idee pe carea volm să o înfăţoşăm, atunci cetitorîul sau ascultătoriul nu poate cunoaşte cugetul nostru şi prin urmare nu ne înţălege.

Cele dintîi două puncturi, adecă a nu întrebuinţa cuv[inte] mai multe, nici mai puţine, să pot împlini mai lesne, căci nu cer atîta luare aminte, ca pentru al treilea; apoi mai cu seamă punctul al 2-le, a nu întreb[uinţa] cuv[inte] mai puţine, nici că este în obicelul tinerimei, carea îndeobşte este mult vorbitoare sau polilogă şi întreb[uinţează] totdeauna cuv[inte] mai multe decît mai puţine. Dar cu atît mai greu este punctul al 3-le, care ne îndatorează a întreb[uinţa] numai acele cuv[inte] care însemnează pe deplin ideea pe carea vrem să o înfăţoşăm, încît să nu mai rămîie nici o îndoială de adevăratul cuget al vorb[itorului] sau scriitorului.

Ca să poată păzi cineva regula aceasta, neapărat trebuie să aibă o deplină cunoştinţă a limbei în care scrie. Pentru cunoştinţa aceasta avem un izvor sigur: *uzul* sau *obiceiul vorbirei*. Acesta este cel de căpitenie regulator a fieştecărîa limbi. Aceea în care s-au obicinuit toată naţia pune îndatorire pentru fiecare scriitor ca să nu să abată de la dînsa. Dar trebuie să deosăbim între obicelul vorbirei pop[orului] şi între obice[iul] vorb[irei] scriitorilor, pentru că de multe ori scriitorii, cărora nu le ajunge limba pop[orului] de rînd, sînt nevoiţi a-şi forma cuvinte nouă şi citeodată sînt iarăşi siliţi a reduce unele cuvinte la adevărata lor însemnare, care poate să nu o aibă poporul. Aceasta să întîmplă mai cu seamă atunci cînd limba unii naţii este împărţită în mai multe dialecte de căpetenie, precum este şi a noastră.

S-au întîmplat ca multe cuv[inte] adevărat româneşti să se piardă, care în alte părţi au rămas în obicel. Asemenea, multe cuv[inte] în unele părţi şi-au pierdut adevărata însemnare, care s-au păstrat în alte părţi. La toate întîmplările aceste cuvîntătoriul mai ales către popor este dator să se tîlcuiască ca să poată fi înţăles.

Vorbind noi de uzul vorbirei, însemnăm deosăbit pentru cuvintele slavone virite în limba noastră din liturgia slavonă care au domnit atîtea veacuri în beserica românească. Adevărat este că cuv[intele] aceste au intrat şi ele în uzul vorbirei, mai cu seamă în cărţile besericeşti. Dar fîindcă scopul vorbirei este ca să fim bine înţăleşi, şi fîindcă este ştiut că mai toate cuv[intele] slavone besericeşti sînt neînţălese pop[orului], apoi urmează că nu sîntem datori să le întrebuinţăm. Mai nime din popor nu ştie ce însemnează: *preceslanie*, *blagoslovenie*, *slavă* şi celelalte multe. El, adevărat, vede lucrarea ce să uneşte cu aceste cuv[inte], dar întrebîndu-l mai de aproape sau voind să-l tîlcuieşti aceste cuv[inte], nu vei putea folosi dacă nu vei lua în ajutor alte cuv[inte] rom[âneşti]. Cuvîntul este că, neavînd acele cuv[inte] rădăcina lor în limba noastră, fireşte că

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

numai învăţaţii pot să le înţăleagă, iară pop[orul] niciodată. Aşa s. c. poporul niciodată nu va înţălege ce este „precestanie", pînă ce nu-i vei spune *împărtăşire*. Asemenea, el niciodată nu va şti ce este „blagoslovenia", pentru că el nu cunoaşte ce este „blago" şi „slovenia", şi prin urmare eşti silit să zici *binecuvîntare*. Asemenea, nici „slavă" nu ştie ce este, ba încă de multe ori acest cuv[înt] îl iau în loc de *aer* şi în loc de a zice: *s-au ridicat în aer*, zic: *s-au ridicat în slavă*, şi prin urmare ca să te înţeleagă eşti silit să zici *mărire* sau *mărire*. După ce dar pop[orul] cuv[intele] aceste nu le înţălege fără de a i le spune prin altele rom[âneşti] tot de acea însemnare, apoi este un păcat mare a mai chinui pe popor cu dînsăle şi a mai pierde şi scumpul timp cu tîlcuirea lor.

Ce să atinge de cuvintele care ne lipsesc şi de care totuşi avem trebuinţă, regula cea mai firească şi bună este: *ca să le formăm din rădăcini româneşti*.

Românul plebeu s-au întins cu formarea din rădăcină pînă acolo pînă unde au avut trebuinţă. Aşa, de la *bun* au zis *bunătate*, de la *rău*, *răutate*, de la *simţ*, *simţire*, de la *aşez*, *aşezare*, *aşezămînt*. Noi, carii după propăşirea ideilor avem nevoie de mai multe cuv[inte], trebuie să începem de acolo de unde au stat ei. Nimic nu strică mai mult uniformitatea în limbă şi nimic nu împiedecă mai mult firescul curs al dezvălirei ei decît alergarea la rădăcini din limbi streine, cînd avem noi rădăcină în limba noastră. Aşadar, s. c. de la *simţ* noi păşind înainte vom zice *simţitate*, *simţiciune*, *simţămînt* ş. c. Căci dacă ţăranul de la *aşez* au zis *aşăzămînt*, urmează să zicem noi de la *simţ*, *simţămînt* şi numai o mare necunoştinţă despre firea limbelor poate să ne facă a zice *sentiment* ş. a., care la întîia auzire să par românului a fi streine.

Cît de pierzător este acest obicei de a alerga la rădăcini streine, cînd ele să află în limba noastră, dovadă să ne fie limbele romane: *italiana*, *spaniola* şi mai cu seamă *franţeza*. Cînd au început învăţaţii a cultivi aceste limbi, ei văzînd mare asemănare între ele şi *latina*, măcar că au avut rădăcini în limba lor, au grămădit cuvinte din limba latină şi cu aceasta, nelăsînd pe răd[ăcinele] naţionale ca să rodească din sine, au oprit firescul curs al dezvălirei şi astăzi toate limbele aceste sînt închise, adecă nu mai pot purcede, cînd totuşi, precum mintea omenească purcede înainte cu ideile, aşa şi limba ca organul ei trebuie să păşască înainte. Franţezul s. c. de la *lieu* fără nici un cuvînt au făcut *local* şi *localité*, căci răd[ăcina] acestora nu este *lieu*, ci *loc*. Aşa de la *loa** au făcut *lejislativ***, care iarăşi nu vine de la *loa**, ci de la *lege*. Adevărat că însemnarea este tot aceeaşi, dar răd[ăcina] naţională s-au înecat şi neputînd rodi s-au vîrît cuvinte de formă streină, care au îngreuiat cunoştinţa limbei pentru popor şi au stricat uniformitatea. De aici este că limbele aceste nemaiputînd forma cuv[inte] şi-au înmulţit frazele şi astăzi s-au închis. Mulţi zic că limba franţeză este desăvîrşită; noi răspundem că numai neştiutorii pot să numească desăvîrşită o limbă închisă. Precum nu să poate închide mintea, aşa nu să poate închide şi limba, pînă ce nu va muri poporul care s-au slujit cu acea limbă.

Numai limba *germană* s-au format pe drumul pe care s-au format limba *elenică* şi de aceea limba ger[mană] niciodată nu să va închide cît vor trăi germanii. *Ungurii* au călcat tot pe drumul acesta. De aici urmează că nu trebuie să privim numai la răd[ăcinele] rom[âneşti], ci şi la formele limbei româneşti, căci ele dau limbei caracter deosăbit.

Tot de aici vine îndatorire pe[ntru] noi ca, neavînd răd[ăcină] într-un dialect, să alergăm la altul, şi numai după ce nici într-un dialect nu vom găsi cuvînt pentru vreo idee, atunci să alergăm la limbă streină, şi să înţălege că la *latina;* însă şi atunci trebuie să-l dăm pe cuv[înt] după formele limbei româneşti, ca aşa păzind uniformitatea să uşurăm gramatica.

(B.A.R., Ms. 43, f. 36v. — 53r.)

*

Împrejurările în care Ioan Maiorescu şi-a conceput *Retorica* transcrisă de noi pot fi reconstituite cu destulă exactitate. Ca urmare a unor intrigi locale, la 6 martie 1842, printr-un ordin al Eforiei şcoalelor, el este înlăturat din posturile de inspector şi de profesor de „istorie generală şi de stilul românesc" la Şcoala centrală din Craiova şi determinat, prin aceasta, să părăsească ţara [2]. Destituirea s-a datorat, firește, reclamaţiilor cu caracter politic, privitoare la o nefericită atitudine de moment, dar a fost şi o consecinţă, tardivă, a antipatiei întregului corp profesoral faţă de incomodul dascăl ardelean, care îşi permisese să publice, în 1838, în „Foaie literară" din Braşov, o aspră critică a realităţilor culturale, inclusiv şcolare, din Ţara Românească, acuzînd societatea valahă de „materialism gros" şi de „procopsinţă superficială", de „judecată stricată" şi de „gust primejdios", iar pe colegi de ignoranţă şi de lipsă de „fierbinţeală patriotică" — toate aceste racile fiind socotite ca provenind din „materialismul franţozesc" şi din „beletristica frîncească". Reacţia violentă a profesorilor din Bucureşti, în frunte cu Heliade, precum şi a Eforiei

---

* Fr. *loi*.

** Fr. *législatif*.

[2] Vezi N. Bănescu şi V. Mihăilescu, *Ioan Maiorescu*, Bucureşti, 1912, p. 48—49

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şcoalelor, care l-a suspendat din profesorat, l-au obligat atunci pe contestatar să-şi retracteze afirmaţiile, punîndu-le pe seama necunoaşterii situaţiei de fapt [3], dar cel incriminaţi, evident, n-au scăpat prilejul oferit de incidentul din 1842 ca să-l îndepărteze din învăţămînt. După cîteva luni petrecute la Braşov, Ioan Maiorescu îşi reia activitatea de profesor la Iaşi, la Seminarul „Veniamin" de la Socola, unde tocmai se produsese o reorganizare a personalului didactic [4]. Angajat iniţial ca profesor „pentru loghică, ritorică şi facerea cuvintelor" [5], el se pare că a mai predat, în afara acestor materii, „istoria universală pînă la căderea imperiei romanilor" [6] şi un curs de istorie eclezlastică [7]. Nu a funcţionat însă la Socola decît în anul şcolar 1842–1843, din cauza frecventelor neînţelegeri cu rectorul Filaret Scriban: „Maiorescu aveu asupra aleăturii unui Seminar idei mai înaintate, ce nu se puteau armoniza cu cele ale lui Scriban" [8]. Deşi ar fi putut rămîne în continuare la Iaşi, ca profesor de „istoria universală, a patriei şi a literaturei elene şi latine" la Academia Mihăileană [9], el preferă să se întoarcă la Craiova, unde, prin ordinul Eforiei şcoalelor din 13 august 1843, este reintegrat în vechile posturi, recunoscîndu-i-se meritele din trecut şi reparîndu-se, astfel, injustiţia ce i se făcuse anterior [10].

Ioan Maiorescu a ţinut la Şcoala centrală din Craiova lecţii de „stilul românesc" atît înainte, cît şi după popasul său în Moldova. Textele acestor lecţii nu sînt însă cunoscute, fie pentru că n-au fost sistematizate într-un manual, fie pentru că s-au pierdut. O idee cît de cît obiectivă despre modalitatea de tratare a materiei ne putem face, aşadar, numai pe baza lecţiilor de retorică de la Iaşi, singurele ajunse pînă la noi, cu observaţia că acestea, adresîndu-se viitorilor preoţi, vădesc o anumită orientare teologică.

Cursul de *retorică generală* (sau *retorică teoretică)* predat de Ioan Maiorescu la Seminarul de la Socola în anul şcolar 1842–1843 nu s-a păstrat într-un manuscris autograf, nici măcar într-o copie, ci în versiunea unui Ioan Cernătescu, seminarist în clasa a IV-a, care l-a transpus cu maximă fidelitate în caietul său de notiţe [11], probabil după dictare, aşa cum se obişnuia pe atunci, astfel că, în pofida prescurtărilor de cuvinte, a ortografiei adeseori incorecte şi a punctuaţiei fluctuante, autenticitatea textului maiorescian nu poate fi în nici un caz pusă în discuţie. În ceea ce priveşte organizarea de ansamblu a lucrării, al cărei sfîrşit lipseşte, menţionăm că la examenul din 17 martie 1843, la „clasul IV" se cerea: „Din *retorică:* introducerea, invenţia, dispoziţia şi din elocuţie o parte; începuturi despre stil şi cuvinte" [12]. Respectîndu-se programa şcolară, cele 46 de paragrafe ale *Caietului pentru retorică* au fost grupate în felul următor: *Introducere în retorică* (§ 1–5); I. *Despre cele dinlăuntru ale cuvîntărei* (§6–24); II. *Despre dispoziţie sau aşăzarea ideilor* (§ 25–33); III. *Despre înfăţoşarea ideilor* (§ 34–46) [13]. Nivelul de predare

---

[3] Întregul dosar al acestui faimos episod este publicat de V. A. Urechia, *Istoria şcoalelor de la 1800–1864*, t. II, Bucureşti, 1892, p. 65–81.

[4] Vezi N. Bănescu şi V. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 49–54.

[5] Gh. Adamescu, *Istoria seminarului „Veniamin" din Iaşi (1803–1903)*, Bucureşti, 1904, Anexa nr. 17, p. 22.

[6] Idem, *op. cit.*, p. 73.

[7] Cf. Constantin Erbiceanu, *Istoricul Seminarului Veniamin din Mănăstirea Socola, fondat la 1804*, Iaşi, 1885, p. 133.

[8] N. Bănescu şi V. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 53.

[9] Amănunte extrem de interesante despre perioada petrecută de I. M. la Iaşi se găsesc în scrisorile sale către G. Barîţiu, publicate şi adnotate în: *George Barîţ şi contemporanii săi*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 253–266.

[10] Vezi N. Bănescu şi V. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 55.

[11] B.A.R., Ms. 43, f. 1–63: *„Caiet pentru retorică, carea să paradoseşte de către D. D. Ioan Maiorescul.* Ioan Cernătescul. 1842. Oct. 9." În acelaşi ms., urmează un *Caiet de istoriu naturală şi botanică* (f. 64–89) şi un *Caiet pentru economia rurală* (f. 96–152), predate de prof. Leon Filipescu. Alfabet chirilic. Cerneală neagră. Cumpărat de la anticarul I. Zwiebel din Bucureşti, la 19 mai 1894.

[12] V. A. Urechia, *op. cit.*, p. 243.

[13] Nu ni se pare inoportună, pînă la publicarea textului integral, transcrierea sumarului complet al *Retoricii:* „Introducere în retorică. § 1. Ideea şi definiţia retoricei; § 2. Începutul retoricei; § 3. Trebuinţa retoricei; § 4. Împărţirea retoricei; § 5. Suptîmpărţirea retoricei generale; Retorica generală. Partea întîi. Despre cele dinlăuntru ale cuvîntărei. Cap. I. Despre aflarea ideilor. § 6. Ce însemnează a afla în retorică? § 7. Sfătuiri practice pentru cîştigarea ideilor; Teoria despre cîştigarea ideilor. § 8. În ce stă teoria aflării ideilor; § 9. Facultăţile minţii; § 10. Memoria şi fantazia; § 11. Raţia sau cuvîntul; § 12. Voia, îndemnurile şi puterea poftitoare; § 13. Cum trebuie să fie gătit omul dinlăuntru înainte de a tracta materia? § 14. Tractarea materiei; § 15. Despre dovezi; § 16. Felurile dovezilor; § 17. Dovezile din sănă-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a materiilor umaniste de bază la Seminarul de la Socola nu se deosebea aproape deloc de cel atins, sub îndrumarea lui Gh. Asachi, la Academia Mihăileană, instituţia de învăţământ superior laică [14].

Conţinutul *Retoricii* confirmă, în bună măsură, cele în general ştiute despre ideile profesate de Ioan Maiorescu în activitatea sa didactică [15] şi filologică [16]. În partea sa originală, de comentariu şi de exemplificare (nu de structură, care urmează modelele tradiţionale, de la Aristotel şi Quintilian la Dumarsais, Le Clerc şi ... Simeon Marcovici), textul trădează acelaşi cult pentru antichitatea clasică, îndeosebi latină, şi aceeaşi neîncredere în cultura „nouă", mai ales franceză [17]. „Ca să dăm ... stilului românesc mai multă virtute, putem lua de model stilul clasicilor latini", se propune într-un loc. „Mulţi zic că limba franţeză este desăvîrşită; noi răspundem că numai neştiutorii pot să numească desăvîrşită o limbă închisă", se argumentează într-alt loc. Asemenea fraze, ca şi multe altele, fac din *Retorică* o adevărată verigă de legătură între celebra scrisoare din 1838, cea cu privire la „materialismul franţozesc", şi cunoscutul discurs *Despre studiul limbilor vechi clasice, ca un studiu neapărat pentru o cultură mai armonioasă şi mai solidă timerimei*, din 1846 [18], în care se proclamă superioritatea limbilor clasice asupra celor moderne, „cu mult mai sărace" decît cele vechi, „atît în armonica şi logica dezvoltare a cuvintelor din rădăcinele lor, cît şi în cultura formelor". Fragmentul privitor la „cuvintele slavone virite în limba noastră din liturgia slavonă" conduce imediat la articolul violent polemic *Antischiaul. Adecă o înfruntătură dată unui român care voieşte a ne face schiai sau sloveni* [19]. Ideea despre „*uzul* sau *obiceiul vorbirei*" ca „cel de căpitenie regulator a fieştecăria limbi" este una din tezele principale ale concepţiei lingvistice a lui Ioan Maiorescu şi o întîlnim expusă încă din 1838 în studiul *Asupra ortografiei rumâneşti* [20]: „Cel mai mare despot au domn al limbei este *obiceiul vorbirei de obşte*, « usus aut consuetudo loquendi communis »". În sfîrşit, preocuparea statornică a filologului pentru cultivarea diverselor dialecte româneşti, ca manifestări ale limbii poporului, se regăseşte, în cîteva locuri, şi în textul *Retoricii* sale.

Un merit de prim ordin al cursului de retorică maioresclan îl constituie, fără îndoială, modernitatea terminologiei de specialitate întrebuinţate. Nu ne referim numai la existenţa, desigur surprinzătoare, a unui termen ca *semiotică* (scris: *semioteca*), remarcat deja de cercetători [21], ci, cu precădere, la folosirea sistematică a unor cuvinte şi sintagme ostentativ „moderne", de obicei neologisme, cîteodată şi construcţii proprii, implicînd aşadar riscul neînţelegerii lor exacte de către seminarişti, dar, totodată, marcînd intenţia salutară de adecvare a expresiei la

---

tosul cuvînt încredinţătoare de-a dreptul; § 18. Dovezi din raţie încredinţătoare pieziş; §19. Despre dovezile luminătoare şi întăritoare; § 20. Asemănarea, contrariul şi exemplul; § 21. Dovezi întăritoare: inducera şi mărturia; § 22. Experienţa şi auctoritatea; § 23. În ce stă auctoritatea experienţei şi cum trebuie cercetată; § 24. Despre argumente mişcătoare sau despre patimi şi moravuri; Partea a II-a a retoricei generale. Cap. al II-lea. Despre dispoziţie sau aşăzarea ideilor. § 25. Băgări de seamă asupra dispoziţiei; § 26. Despre alegerea ideilor şi despre frumseţa lor; § 27. Poveţe practice pentru aşăzarea ideilor; Despre aşăzarea ideilor în parte sau despre cuvinte (în înţălesul strîns). § 28. Despre părţile cuvintelor în general şi observaţii asupra lor; § 29. Despre exordium; §30. Însuşimele exordiului; § 31. Pentru propoziţie şi împărţirea ei; § 32. Despre confirmaţie sau dezvălire; § 33. Despre închiere şi peroraţie (epilog); [§ 34—39 sînt reproduse în acest articol]; § 40. Despre elips şi despre zicerile emfatice şi figurate; § 41. Despre ziceri emfatice; § 42. Despre zicerile figurate; § 43. Figuri pentru deşteptarea luării aminte; § 44. Figuri pentru fantezie; § 45. Figuri pentru isteţime şi ascuţime; § 46. Despre figurile mişcătoare".

[14] Vezi şi opinia lui V. A. Urechia, *op. cit.*, p. 244.

[15] Vezi Marin Stoica, *Ioan Maiorescu*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967.

[16] Vezi N. A. Ursu, *Preocupările lingvistice ale lui Ioan Maiorescu*, în „Studii şi cercetări ştiinţifice", s. Filologie, t. XII, Iaşi, 1961, fasc. 2.

[17] În textul *Retoricii* nu este citat nici un scriitor francez. Sînt invocaţi o mulţime de autori antici (Aristotel, Demostene, Socrate, Xenofon, Herodot, Tucidide, Cicero, Seneca, Plaut, Horaţiu, Liviu, Salustiu, Tacit), doi renascentişti (Petrarca, Milton) şi un singur orator modern („Occonnel irlandezul", adică Daniel O'Connell). Se aminteşte şi de „*cartea Golescului*, în carea el descrie starea cea ticăloasă a Principatelor înainte de tractatul de la Adrianopol" (§ 23).

[18] Publicat în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", IX, 1846, nr. 49—51.

[19] Publicat în „Foaie pentru minte ...", X, 1847, nr. 2—6.

[20] Publicat în „Foaie pentru minte ...", I, 1838 , nr. 23—25.

[21] Vezi Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 268; Eugen Todoran, *Maiorescu*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 23. Termenul este dealtfel destul de echivoc la Ioan Maiorescu, denumind acea „parte a retoricei generale, care lucrează despre înfăţoşarea cugetărilor noastre" şi se substituie, pare-se, *hermeneuticii*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conţinut, la idee. Din acest punct de vedere, comparaţia cu alte manuale de retorică (inedite) din epocă (B.A.R., Ms. 520, 682, 1219, 3143, 5553), unele dintre ele structurate mai savant, se dovedeşte a fi net în favorarea cursului predat de Ioan Maiorescu În primele 10–12 file, de pildă, ne întîmpină, cu sensul lor actual: *definiţia retoricei, retorică teoretică, retorică practică, grad de cultură, invenţie, dispoziţie, modularea tonului, elocuţie, stil, mimică, sentenţii, declamaţie, meditaţii, concept, silogism, tratarea obiectului, memoria, fantazia, facultatea raţională, raţiune, experienţie* etc. La aceste cuvinte trebuiesc adăugaţi şi alţi termeni specifici retoricii: *hiperbolă, paronimie, metonimie, prosopopee, personificaţie, alegorie, sinonimie, tropi, metaforă* etc. Nu ni se pare puţin lucru, pentru anul 1842, într-un seminar teologic, în faţa învăţăcelor clasei a IV-a, cînd acestora li se preda de-abia „introducerea" în retorică! Dar preocuparea constantă a lui Ioan Maiorescu pentru extinderea terminologiei retorice, de fapt a unei terminologii care să acopere nevoile comentării operelor literare [22], se face simţită nu numai prin utilizarea termenilor ca atare, ci, mai ales, prin recurgerea extrem de frecventă, evident deliberată, la *sinonimie*, înţeleasă ca mijlocul cel mai potrivit pentru îmbogăţirea lexicului de specialitate, a limbajului ştiinţific în general. Dubletele sinonimice abundă în *Retorica* lui Maiorescu şi ele sînt de toate categoriile: cel mai adesea însă, cum era dealtfel de aşteptat, concurează cuvinte din fondul mai vechi al limbii, uneori chiar arhaisme, cu neologisme pătrunse în limbă în special prin filieră latino-romanică. O enumerare a cîtorva dintre aceste perechi de sinonime, chiar şi aşa, extrase din contextul care le luminează şi mai mult rolul explicativ, ni se pare semnificativă pentru evidenţierea efortului de obiectivare, de modernizare a terminologiei retorice: *binecîtător sau elocvent; acţie sau lucrare; facultăţile sau puterile; amăruntele (notele); specia sau soiul; închipuiri generale sau concepturi; socotinţa sau silogizmul; memoria (ţinerea de minte); raţia sau sănătosul cuvînt; temeiul sau principul; experienţie sau păţire; împotrivitoriul sau contrariul; piezişe sau indirecte; credetul sau încrederea; alăturarea sau comparaţia; asemănarea sau analogia; exemplul sau pilda; exordiul sau urzeala; propoziţia sau spunerea lucrului despre care vorbim; confirmaţia sau dezvălirea; peroraţia sau recuprinderea; peroraţia sau închierea; peroraţia sau epilogul; sculptură sau scobitorie; egalitate sau potrivire; treptata purcedere (gradaţia); emfatice sau apăsătoare; alocuţia sau înfurnarea... cu vorbe; contrariul sau antitezul;* în sfîrşit, *exactitate sau întocmaitate.* Şi fiindcă a venit vorba de această din urmă pereche de sinonime, să reamintim, în încheiere, exemplul tipic de comentariu terminologic — ilustrînd îndeajuns felul particular al autorului de a gîndi sinonimia noţiunilor abstracte — oferit de căutarea, concretizată în seria sinonimică *exactitate / precizie / întocmaitate*, a acelui „cuvînt în care să putem îmbrăca ideea aceasta: *nici mai mult, nici mai puţin, nici altfel de cum trebuie*" (§ 37).

[22] Despre „necesitatea modernizării exprimării literare" prin cultivarea studiilor de retorică, vezi Mircea Frîncuescu, *Retorica şi şcoala în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în „Limbă şi literatură", 2, 1975, p. 381–392.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

**Mihai Eminescu,** *Opere IX. Publicistica 1870—1877.* **Studiu introductiv de Al. Oprea, 1980, Editura Academiei Republicii Socialiste România**

O ediţie nouă a activităţii ziaristice a lui Eminescu este destinată să fie un eveniment care să depăşească lucrări anterioare şi adevărul, pe care trebuie să-l mărturisim, este că fiecare ediţie în parte a fost o etapă de cunoaştere a lui Eminescu prin texte necomplet reproduse mai înainte.

Direct de la surse plecase N. Iorga la sfîrşitul secolului trecut şi la începutul celui nou, cînd cu aspre cuvinte vestejise lipsa de ideal a tineretului şi dispreţul societăţii culte de la noi pentru limba şi cultura naţională. Activitatea de la „Sămănătorul" a lui, ca şi a lui Coşbuc, Vlahuţă şi Chendi, îşi au izvorul în articolele politice ale marelui înaintaş. Ediţia lui Ion Scurtu, *Scrieri politice şi literare*, vol. I (1870—1877), Bucureşti, 1905, era un prim mare eveniment prin care „Curierul de Iaşi" intra în istoria culturii noastre.

Despre activitatea lui Eminescu la „Timpul" marea mulţime ştia prea puţin. Se atrăsese atenţia asupra unei culegeri de articole, transcrise grăbit, cu greşeli în text şi urmărind scopul de luptă împotriva partidului liberal care, prin 1876, avusese duşmănoasa idee de-a chema în faţa justiţiei pe conducătorii partidului conservator, idee la care s-a renunţat numai în preajma războiului Independenţei.

Defăimările la adresa adversarilor au fost însă începute de liberali. „Românul" scrie o dată că partidul conservator cuprinde elemente străine şi înstrăinate care au rămas la conducerea ţării numai fiindcă aveau sprijin de la puteri vecine (nr. din 10 oct. 1875). „Românul" ne dă şi nume din Camera conservatoare: Antaki, Karavasile Alexi, Volenti, Cilibidaki Aristare („Românul" 23 ianuarie 1876).

Eminescu a răspuns cu vîrf şi îndesat, mai ales că avea înaintaşi ca Bărnuţiu, Haşdeu şi Eliade Rădulescu, şi a pus în articolele lui poziţie din convingere şi talent, atît de evidente că lumea a înţeles că avea în faţa un ziarist nou şi care l-au acordat lui Eminescu o celebritate, omagiu de voie-de nevoie adus talentului. Nu este rău, credem, să fie cunoscute articolele publicate în „Pleiada" din 15 martie şi 15 mai 1930, *Articolele lui Eminescu în „Timpul"* şi *Teoria păturii superpuse şi Eminescu.*

Ediţia din 1891, care-a avut o nouă tipărire în 1894, *Culegere de articole d-ale lui M. Eminescu*, cuprinzînd texte din 1880 şi 1881 în „Timpul", a apărut cu prefaţă de Gr. Păucescu şi aveau scopul de atacare în multe probleme a partidului liberal. Ediţia *Mihai Eminescu — Opere complete* din Iaşi 1914, în ce priveşte opera ziaristică, nu aduce nimic nou.

Numai o dată cu colecţia „Clasicii români comentaţi" de sub conducerea şi îngrijirea profesorului N. Cartojan, colecţie cu mărturisit scop didactic, a putut să apară *M. Eminescu, Scrieri politice*, la „Scrisul românesc" din Craiova, în 1931, cu studiul introductiv *Eminescu ziarist şi scriitor politic*, în care, în urma cunoaşterii ediţiilor anterioare şi a articolelor direct în „Timpul", am ajuns la convingerea că mai presus de polemica pe chestia păturii superioare ori a doctrinei liberale a partidului respectiv, trebuie să dea atenţie, punînd-o în lumină, concepţiei politice conservator-naţionale în întregime a lui Eminescu şi să fac o antologie de articole care să îndeplinească condiţia stabilită.

Putem trece acum la *M. Eminescu, Opere IX. Publicistică. 1870—1877.* Ne oprim mai întîi la *Publicistica lui M. Eminescu*, studiul introductiv de Al. Oprea. Vom spune de la început că ţinînd, cum este natural, să facă şi legături ideologice potrivite cu evoluţia vieţii politice şi sociale de la noi, Al. Oprea este pe calea cea bună a înaintaşilor cînd dă atenţie temelor principale din scrisul politic al poetului: primatul naţiunii, statul cu scopul de a realiza aspiraţiile politico-sociale ale naţiunii, legea muncii, legea compensaţiei prin muncă: „Ó naţiune din sînul căreia nu se ridică oameni de muncă, ci paraziţi care debitează fraze e o naţiune pe care-o aşteaptă ruina şi demoralizarea". Al Oprea recunoaşte că îndreptarea lui Eminescu spre trecut este atitudine de poet, dar nu mai puţin şi de vizionar în ceea ce trebuie să fie statul care înţelege să pregătească viitorul naţiunii.

Se citează în studiul introductiv părerea lui Lovinescu în *T. Maiorescu şi posteritatea critică* (1943), că Eminescu „depăşea cu mult junimismul", că afirma „excepţia unei structuri



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țărănești și tradiționaliste". Adevărul este că Eminescu exprimă o structură statală țărănească numai în basme, în *Călin Nebunul* de ex.:

Nu mai iese sara-n prispă să stea cu țara de vorbă,
Ca un pomătuf de jalnic și tăcut ca o cocioarbă,
Și-a uitat de mult luleaua și clocește tot pe ginduri,
Doară plosca-l mai ochește de pe-a policioarei scinduri.

Eminescu are privirea de ansamblu a vieții noastre naționale și critică aspru pe cei socotiți de el dușmani ai națiunii.

Comparat cu Maiorescu, orizontul lui este mai larg, activitatea lui are ample naționali. Nu rămîne un osificat ca gîndire politică, statul albinelor este o metaforă. Sentiment al trecutului da, însă din motive afective, temperamentale în opera poetică:

Trecutul e în mine iar eu sunt în trecut,
Precum trăiește cerul în marea ce-l respiră.

Însă în opera practică-ziaristică, el are cultul trecutului din motive sociale: vrea crearea pentru țărănime a situației bune din vremea marilor voevozi.

Și nici Maiorescu, în gîndirea lui conservatoare, nu este om politic rămas fără viziunea a ce pot aduce pentru un stat împrejurări viitoare. Iată un Maiorescu mai progresist decît și-ar închipui lumea, într-un discurs la Cameră în 1873: „Noi rîdem de mandarinii chinezi, cînd cred că statul lor e cel mai perfect; dar alții rîd de noi, cînd avem aceeași credință pentru statul nostru. Greșala lor este că ideea lor de astăzi voiesc s-o introducă ca o bază neschimbătoare de viitor și greșala noastră ar fi aceeași, cînd am voi să prejudecăm ca o regulă a viitorului tot ce ne pare regulat acum. Nu este iertat ca actualitatea să monopolizeze viitorimea și cine știe, dacă poporul ajungînd la maturitate, la o cugetare independentă, nu ne va cere sama de ceea ce am făcut acum și nu va voi să-și facă altfel idealul Statului său"?

Și împrejurările înlocuirii lui Eminescu prin venirea lui Păucescu la „Timpul" ca redactor prim, nu sînt ale unei mărunte preocupări de „rotativa" la guvern. În *Istoria contimporană a României*, junimistul Maiorescu recunoaște meritele lui Ion Brătianu „de-a fi participat la război și de a fi provocat proclamarea și recunoașterea Regatului". Socoate acest rol „covîrșitor" și spune în privința lui Ion Brătianu: „Numele său este pentru totdeauna împreunat cu cel mai mare eveniment al Istoriei noastre contimporane".

Dar Ion Brătianu însuși, ca și junimiștii, condamnă „formele fără fond" în discursul din Adunarea deputaților la 16 dec. 1876, după cum se vede din notele ed., vol. IX, la p. 683: „Dar mai mulți ca toți aceștia, ce face țăranul, pe care noua regenerare l-a găsit cu 4 boi, cu 5 sau 6 vaci și muncind de trei ori mai puțin se hrănea de patru, cinci ori mai bine ca astăzi, ce face el? n-are nici bou, nici vacă și se uită la copiii lui care tremură de frig și de foame în colțul vetrei". În această chestiune, vezi și „Revista de pedagogie", XIII, 1943, caietele I—II, *Titu Maiorescu*, cuvînt rostit la comemorarea criticului de către „Seminarul pedagogic universitar" din București, 15 febr. 1943. Astfel încă de prin 1877 se pregătea un climat de renunțare la violențele de limbaj din „Timpul" și din „Românul".

Al. Oprea deosebește două faze în desfășurarea activității ziaristice a poetului: una apolinică, spre deosebire de cealaltă pasionată, subiectivă de la „Timpul". Atitudinea lui Eminescu se poate urmări. În anii lui de primă tinerețe a apărat drepturile românilor de sub stăpînirea Austro-Ungariei, dar pasiune și subiectivism se exprimă în *Geniu pustiu* și în *Junii corupți*. La „Curierul de Iași", din 1 și 3 oct., în marele articol *Grigore Ghica Vodă* (în vol. IX: („Periodul al doilea . . .") și („În numărul nostru de vineri . . ."), p. 217 și urm.) Eminescu face apel cald la unitatea de gîndire și sentimente a poporului român: „Dar veacuri de dezbinare neîntreruptă te-au adus la slăbiciune, te-au adus să-ți vezi rușinea cu ochii. Nu merge la mormintele domnilor tăi cu sămînța dezbinării în inimă . . ." Poetul ziarist își desfășoară pasiunea în scris la „Timpul" cîțiva ani, unii junimiști doresc îndulcirea expresiei atacurilor, alții par a fi bucuroși de felul scrisului. O dată cu venirea ca redactor prim a lui Păucescu, ar fi trebuit să se vadă schimbarea de ton. Se ajunge la aceasta numai cînd începe polemica dușmănoasă între Eminescu și N. Xenopol. Articolul *Materialuri etnologice* . . . apare la 8 aprilie 1882 cu semnătura lui Eminescu, ceea ce însemnează că redacția „Timpului" a socotit că avea a face cu o chestiune personală care nu privea ziarul. La 1 ian. 1883 s-a ajuns la articolul calm și grav, de înălțime a gîndirii, *La un an nou* . . ., care într-un volum viitor al ediției Academiei se va intitula: [„Se încheie . . .]"

În pagini clare și pline de înțeles, Al. Oprea închină poetului ziarist un studiu serios și vede în el un înnoitor al poeziei tot atît cît și al ziaristicii noastre, prin strălucirea verbului pasionat. Influențează astfel și publicistica românească de după el. Îi recunoaștem lui Al. Oprea și spiritul obiectiv, cînd în argumentări ține seama de înaintașii care au căutat să pătrundă prin studiu gîndirea politico-socială a lui Eminescu.

În cap. *Lămuriri asupra editării publicisticii eminesciene*, Petru Creția și D. Vatamaniuc pun o problemă pe care înțeleg să o rezolve fără să mai aibă în vedere ce s-a făcut mai înainte, și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

anume a intitulării articolelor. Editorii de pînă acum au avut ca exemplu pe însuși Eminescu, ale cărui articole în „Federațiunea", „Albina", „Familia", „Convorbiri literare", unele din „Curierul de Iași", rar și din „Timpul" sînt semnate cu numele ori cu un pseudonim cunoscut. Că s-a dat un titlu unde nu era, n-a fost un simplu gust al editorilor de pînă acum, ci pentru a ajuta pe cititori în aflarea articolelor care tratau probleme ce-l interesau. Ion Scurtu a greșit schimbînd unele titluri și punînd altele, cum se poate constata. Este bine că s-a revenit la cele ale lui Eminescu.

Să amintim edițiile de articole din „Timpul", mai întîi ediția care în *Lămuriri asupra editării* . . . reprezintă „tipărirea prozei politice a lui Eminescu, rămasă îngropată pînă la acea dată în publicațiile vremii"! Este ediția din 1891 cu prefața de Gr. Păucescu, în care se dau unele din articolele anilor 1880 și 1881, cu titluri care în parte numai sînt ale poetului. Lucrarea și-a avut o nouă ediție în 1894 și apoi o a treia în 1896, „Ediția librăriei E. Grneve și comp. "70, Calea Victoriei, cuprinzînd aceleași articole, cu aceleași titluri din edițiile anterioare și cu prefața lui Păucescu. Ceva nou și cu o organizare serioasă este ediția *Icoane vechi și icoane nouă*, șase articole, fiecare cu titlul lui, datorită lui G. Teodorescu Kirileanu și cu prefața de N. Iorga, la Tipografia „Neamul românesc" din Vălenii de Munte, 1909.

În 1910, la „Minerva", Institut de Arte grafice și Edituri, apare vol. Eminescu, *Articole politice*, fără prefață, dar cuprinzînd *Icoane vechi și icoane nouă*, urmate de toate articolele care apăruseră în ed. Păucescu, cu titlurile menționate de acesta.

În ed. vol. IX se dau titluri prin cuvintele de început ale articolelor

[„Pseudo-Românul în semibarbaria lui . . .],

[„Ar fi un act de adîncă ingratitudine . . ."].

[„Meșter în falsificare . . ."].

Sînt acestea mai bune decît în ed. Păucescu: *Semi-barbaria, Independența română, Cărțile de citire*? Nu sînt și ele puse arbitrar?

Apar cele patru ediții din „Colecția Clasicii români comentați" la Craiova, între 1931 și 1938, în care se mențin titlurile din ed. Păucescu și se stabilesc titluri potrivite la articolele publicate pentru întîia dată. Articolul din 1 ian. 1883, intitulat *La un an nou*, de valoare și literară, arată privirea generală a ziaristului asupra anului trecut și nemulțumirea că, în împrejurări grele, guvernul are preocupări de partid, Ed. vol. IX dă titlul:

[„Se încheie . . ."].

Întrucît este acest titlu, care nu se știe ce înțeles are, mai legitim decît celălalt?

O ediție care folosește ce s-a publicat din scrierile politice ale lui Eminescu, adăugîndu-se multe altele, este cea a lui I. Crețu, în două volume, la „Cugetarea — Georgescu Delafras", în 1941. Am publicat de curînd în „Cronica" din Iași, anul XV, nr. 24 (750), 13 iunie 1980, *Un articol despre Eminescu în 1881*. Este vorba de un articol în limba franceză, publicat de Gr. Ventura în „L'Indépendance roumaine" sub titlul *Questions du jour*, la 1/13 febr. 1881 și reprodus în românește *Chestiuni la ordinea zilei*, în „Literatorul" din II, 1881, nr. 2, 15 febr. Pe baza celor scrise de Ventura se confirmă paternitatea eminesciană a celor două articole pe care I. Crețu le-a cuprins în *Eminescu, Opera politică*, vol. II, p. 191 și urm. *Boerii de odinioară*, din „Timpul", 22 ian. 1881, și p. 195 și urm. *Mihai Viteazul și Malei Basarab în ochii liberalilor*, din „Timpul" 25 ian. 1881, titlurile fiind date de editor. În ed. vol. IX aflăm că aceste articole se vor intitula:

[„Are haz . . ."].

și

[„Erodot . . ."]. Ce poate să înțeleagă cititorul din aceste cuvinte de început? Nu este mai bun *Mihai Viteazul și Malei Basarab în ochii liberalilor*, în care Eminescu explică necesitatea națională a „legămîntului — glebae adscriptio" al lui Mihai Viteazul?

Din 1974 este ediția *Mihai Eminescu, Icoane vechi și icoane nouă* de Gh. Bulgăr și Al. Melian, în care avem titluri de articole *Grigore Ghica Voevod, Mecanismul administrației, Răpirea Bucovinei*, cărora le corespund în ed. vol. IX:

[„Periodul al doilea . . ."].

[„Bugetul pe anul curent"].

[„La anul 1774"].

Titlurile date de Bulgăr și Melian nu sînt mai bune pentru orientarea cititorilor care urmăresc o anumită problemă?

Dar cu schimbarea titlurilor editorii vol. IX se încurcă în propria lor acțiune. Se reproduce din ms. 2257 articolul intitulat de Eminescu *Stringerea literaturii noastre populare*, la p. 453 și urm., dar la capitolul edițiilor, la p. 73 titlul este alcătuit din primele cuvinte:

[„E păcat cum că românii . . .].

Amintim opinia editorilor vol. IX: „Titlurile mai vechilor editori n-au intrat încă atît de adînc în conștiința publică, încît să fi devenit inamovibile și am preferat, în favoarea unei procedări mai legitime să le lăsăm uitării" (p. 56). Trecînd peste eleganța opiniei, preferăm ca editorii vol. IX să aibă grijă într-adevăr legitime.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În ed. Ion Scurtu, la p. 13 și urm. se află articolul *Literatura română înainte de Eminescu*, transcris după ms. 2257, f. 9. La transcrierile după ms. 2257, în ed. vol. IX nu aflăm acest articol important pentru istoria literară. În legătură cu acest articol, vezi informațiile date de Aurelia Rusu, în *Eminescu, Articole și traduceri*, vol. I, 1974 p. L VIII și urm.

În ed. Scurtu, la p. 235, este articolul *Repaosul de Duminică*, al cărui titlu dat de Eminescu e *Robie modernă*. În comentariul la acest articol, în ed. vol. IX, p. 679, se dă un citat în legătură cu drama unei cusătorese exploatate, despre care Eminescu scrie în ms. 2285, f. 67 și urm., care se află transcris și de Scurtu în ediția sa la p. 4 și urm. Comentariul din ed. vol. IX trimite și la poezia *Viața*, despre care dă informații Perpessicius în vol. V, p. 387 și urm., citează același text despre cusătoreasa exploatată și amintește ca izvor al poeziei *Viața* traducerea *Chanson de la chemise*, după poetul englez Thomas Hood. În ed. *Eminescu, Poezii*, vol. III, la „Comentarii", p. 414 și urm. arăt că Eminescu nu urmează fidel nici traducerea franceză și nici pe cea germană, pe care o va fi cunoscut în volumul de poezii al lui Ferdinand Freiligrath, care a tradus poezia lui Thomas Hood sub titul *Das Lied vom Hemde*. Dar tot din poetul englez Freiligrath traduce și altă poezie, sub titlul *Das Lied des Landproletaries*. Aceasta din urmă ne îndreaptă, ca titlu, spre *Proletarul* de Eminescu, poezie care supusă multor prefaceri, a intrat în *Împărat și proletar*. Articolul din care se citează drama cusătoresei este publicat de Scurtu sub titlu *Despre creștinism*. Nu-l aflăm în vol. IX, deși este indeosebi un exemplu de *omenie* a lui Eminescu, calitate cu care obișnuiesc să se laude românii, Fac editorii vol. IX excepție?

Editorii vol. IX dau multă atenție Serbării de la Putna și congresului studențesc din 1871. Scrisoarea către Dumitru Brătianu, semnată de Mihai Eminescu și Pamfil Dan, e reprodusă la p. 98 și urm,. dar cea către egumenul Putnei, Arcadie Ciupercovici, nu! Se află publicată, cu semnătura lui Slavici ca președinte și Eminescu secretar, în lucrarea lui Augustin Z. N. Pop, *Contribuții documentare la biografia lui Eminescu*, vol. I, Ed. Academia Republicii Populare Române, 1962, p. 431, reproducere după originalul din Muzeul M-rei Putna.

În ed. Aurelia Rusu, *Eminescu, Articole și traduceri*, vol. I apare articolul *Globul*, la p. 64 și urm. și se arată la comentarii că așa cum a fost publicat de Scurtu este „cu multe modificări și amputări mari de text sub titlul *Despre literatura populară*". Aurelia Rusu citează, după Perpessicius, versuri dintr-o variantă a *Scrisorii II*, în legătură cu ziarul „Pressa". Citatul este absolut corect, ceea ce nu se poate spune și de ed. vol. IX. Editorii acestui volum menționează că articolul a apărut „fragmentar" în ed. Scurtu, nu era însă bine să amintească și ed. Aurelia Rusu, unde a apărut în întregime și cu comentarii?

Vol. IX, destinat să cuprindă activitatea lui Eminescu la „Curierul de Iași", ar fi trebuit să publice și scrisoarea ms. a lui Eminescu în care se arată nemulțumirile care îl fac să se retragă de la redacția ziarului. La cap. „Manuscrise" din volum nu ne este dat acest document important, numai citat la p. 53. Și încă o observație: Scurtu indică ms. 2253, f. 259—261, iar vol. IX ms. 2254, f. 269 r. Undeva este greșită indicația.

În *Studiul introductiv*, în ce privește caracterizarea lui Eminescu ziarist, Al. Oprea observă atent diferența de atitudine și expresie între „Revista internă" și „Revista externă" din „Curierul de Iași". Iată ceva ce credem că n-ar fi trebuit să scape colaboratorilor care au reprodus și comentat însemnările și articolele lui Eminescu. Poetul, deși publicase înainte câteva valoroase articole, avea vocație și de ziarist și a știut să organizeze tot ce scria pe rubrici statornic numite: „Revista externă", „Noutăți", „Diverse", „Revista internă", „Bibliografia", „Revista teatrală" etc. Acestea sînt notate în „Comentarii", dar în ce se reproduce se mai pun și titluri cu cuvintele de început. Nu ar fi fost utilă pentru cititorii de azi păstrarea rubricilor în care să se cuprindă notele și articolele cronologic? Contemporanii se obișnuiseră cu aceste rubrici și erau bucuroși să afle *zilnic* ceva interesant. Iată că dintr-o notă din „Comentarii" aflăm că redactorul de la „Calendarul curierului" —„Foaia intereselor generale", foaie adesea dușmănoasă, se plînge că a aflat la „Revista externă" o informație nepotrivită cu rubrica. Este o critică, dar și un omagiu adus ziaristului Eminescu, văzînd clar cît de atenți erau contemporanii la ce apărea în „Curierul de Iași".

Cunoscînd varietatea însemnărilor, ne dăm seama că multe prezintă și astăzi interes pentru cunoașterea gîndirii ori sentimentelor lui Eminescu, personalitate complexă și aici ca și în activitatea lui pur literară.

Pentru situația internă se informează din marile ziare bucureștene, alegînd ce crede valoros, și uneori combinînd știrile, iar pentru situația din Austro-Ungaria are la îndemînă îndeosebi „Familia" ori „Telegraful român". Mai cu seamă în privința războiului din Balcani cercetează și ziare germane ca „Neue freie Presse" ori „Deutsche Zeitung", informații în privința cărora comentatorul Dimitrie Vatamaniuc ne dă bogate note. Cînd nu are știri noi la vreme, Eminescu se plînge de „șchioapa de corespondență română", dar și cînd a cules harnic știrile, mărturisește că ele „nu s-au dovedit totdeauna vrednice de credință".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Marea problemă este cea a războiului din Balcani, iar Eminescu își arată pe față simpatia pentru sîrbii și muntenegrenii în luptă pentru libertate. Se bucură cînd poate vesti victorii contra turcilor, pune la îndoială ce anunță presa austro-ungară, adesea dușmănoasă slavilor de la sudul Dunării. Este atent și la jocul politic și diplomatic: o diplomație engleză care maschează gîndul că Turcia să nu piardă războiul, alta austro-ungară trează în grija ca Rusia să nu-și realizeze vreun scop de cucerire. Bănuește că intervenția Rusiei va sili și România să aibă atitudine clară, dar cît țara noastră este neutră, dezminte vreun ziar străin care ne suspectează. Pagini frumoase scrie Eminescu despre Nikita al Muntenegrului și sfatul din jurul lui, Nestori „cu barbele albe și cu sfatul dulce ca un fagure de miere". Cînd turcii bombardează orașul Calafat, ziaristul știe că urmarea nu poate fi decît ceea ce anunțase mai înainte Domnitorul, că „vom recurge chiar la brațul fiilor țării". Multe informații sînt în legătură cu luptele de la Plevna, iar una că principele Carol a propus ocuparea unei poziții care separa Plevna de ajutoarele ce-ar putea să-i vină, dar că ruși sub comanda lui Totleben n-au fost de acord. Aceasta este situația încă nehotărîtă la începutul lunii octombrie 1877.

Dar între știrile de pe cîmpul de luptă, ziaristul știe să gîndească și să înțeleagă dedesubturile diplomației. La 14 ian. 1877, scrie despre *Protocolul final al Conferinței*, la care, după hotărîrile luate, Salisbury, Ignatiev și cellalți „au plecat fiecare încotro îi chema casa". Eminescu însă judecă situația, vede un „fiasco al conferinței", „o solidaritate aparentă", „nesolidaritate în esență". Gîndul statornic al ziaristului este la situația României și ne caracterizează politica fatală pe care-o aveam potrivit cu împrejurările: „bizantinismul nostru diplomatic este bun în felul lui, precum e totdeauna bun cînd un om onest se bălăbănește cu cuvinte într-o societate de ... onorabili, scăpîndu-și pielea intactă". Ziaristul știe însă că vine vremea să luăm o hotărîre, că avem nevoie de o situație politică bună a celor din Transilvania, ca să ne asigurăm de un adăpost în caz de primejduire a existenței noastre. Și iată un pasaj de gîndire politică obscură sub apăsarea împrejurărilor': „Vom spune însă drept că hotărîrea noastră nu atîrnă de la noi, ci de la un vecin al nostru, pe care l-am privit totdeauna cu mare pază. Acest vecin este Austro-Ungaria. Dă-i-se-va un loc la soare însemnatei fracțiuni a poporului nostru de peste munte, încît sfărîmați chiar de mișcarea puterii răsăritene să găsim un adăpost pentru bunurile noastre sufletești ... bine. De nu ... atunci desigur că vom căuta printr-o încercare deznădăjduită de-a crea o poziționare sigură și neclintită a neamului nostru, sau de-a renunța cu totul la un rol în istoria lumii".

Pentru chestiunile de limbă și cultură românească, Eminescu folosește la „Curierul de Iași" multe rubrici: Noutăți, Diverse, Revista teatrală, Bibliografie. În aceeași epocă are, tot în chestiuni de cultură și literatură, și unele articole în „Convorbiri literare".

Limba românească în expresia și înțelesurile ei este o mare pasiune a poetului și ea se poate urmări de la ședințele Societății „România Jună" pînă la scrisoarea către Titu Maiorescu la 15/27 octombrie 1877, cînd se hotărăște să vină la București ca redactor la „Timpul". Nu știe ce îl așteaptă și crede că va mai putea avea vreme liberă ca să adune locuțiuni și cuvinte și să strîngă material pentru o sintaxă a limbii române. Și după ce intră adînc în ocupația de redactor, tot mai găsește prilejul să spună cîte ceva și în privința limbii noastre.

Critica severul ziarist greșelile de limbă dintr-un ziar botoșănean și neologismele inutile dintr-unul craiovean. În glumă creează și el un cuvînt „să se demodestifice", în legătură cu niște tineri literați care voiau să se înfățișeze ca modești (p. 129 și urm). Odată cu critica în chestiunile de limbă, Eminescu îndemna revistele din provincie să culeagă legende, proverbe, locuțiuni, numai astfel putînd aduce servicii literaturii noastre și lexicului. Nu se sfiește să critice și limba cu greșeli dintr-o circulară a ministrului Chițu, urmașul lui Maiorescu la Instrucțiu Publică. Arată cu umor greșelile de limbă din *Economia națională*, carte-prilej de a aminti că mulți trălesc la noi din munca cinstelor pozitive, fără să dea nici o compensație. Cine vrea să-l cunoască pe ziarist în plin haz sănătos, citească (la p. 122) „Potcoave ortografice", cu reflecție finală: „Minte la el cît glas la pește!". Se bucură de apariția la Sibiu a foii „Albina Carpaților", care propaga fonetismul și avea respect pentru „vechea noastră avere națională: «unitatea de limbă și o normă unică în pronunție»".

Eminescu este atent la autorii care fac cunoscute publicului german istoria neamului nostru și scrieri literare românești. Cu prețuire scrie despre cartea *Die Anfänge der Rumänen*, despre lucrarea Mitei Kremnitz *Rumänische Skizzen*, în care poetul remarcă faptul că se reproduce „pe cît este-n putință orice locuțiune românească prin una echivalentă germană" (într-un articol publicat în „Convorbiri literare"). Scrie despre valoarea activității lui Friedrich Diez și despre „Fundațiunea Diez", completînd notele din „Albina" (p. 131), aprecînd articolul apărut în „Timpul" (p. 353) și citînd și o scrisoare a lui Hugo Schuchardt „într-un stil atît de demn și depărtat de toate mizeriile politice ale zilei; încît faptul că mai există încă învățați dezbrăcați de patimile actualității e pentru noi o adevărată mîngîiere.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cît de adînc cunoaște Eminescu pe Shakespeare și cum poate înflori o notă politică „Turcia-Diplomația cu mersul de culbec...", cu umor amintind pe John Falstaff din *Henric IV*, este un strălucit exemplu (la p. 195).

Eminescu este atent și la ce se scria serios de către autorii români. Laudă cărțile de Eugen Brote și D. Comșa, *Calendarul bunului econom* de V. I. Agapi, *Cercetări demografice asupra populației României* de Creangă și colaboratorii lui, cărțile de școală, laudă edițiile Alecsandri și C. Negruzzi de la Socec, este aspru însă cu literatura de la Botoșani, oraș care „se remarcă prin pastrama bună", apreciază ziarul „Telegraful român" și subliniază valoarea mitropolitului Șaguna, care a adus consolidarea „Asociațiunii", are vorbe bune despre *Geografia* lui Gorjan, scrie cu căldură despre „Institutul" D-nei Humpel, despre seriozitatea lui A. T. Laurian în organizarea învățămîntului, bunul mers al „Institutului academic" din Iași cu profesori ca Șt. Virgolici, Gr. Cobălcescu, A. D. Xenopol, Samson Bodnărescu.

Eminescu, era firesc, a scris și despre prelecțiunile „Junimii", găsind pentru fiecare ceva interesant de scos în evidență. Una din pasiunile poetului este și urmărirea activității teatrului în România, cronici care și azi fac specialitatea criticilor literari. Chestiunea *Logicei* lui Maiorescu este dezbătută de Eminescu și preocupă nu numai „Curierul de Iași" ori „Convorbiri literare", ci și alte publicații favorabile lui Maiorescu ori adverse.

Eminescu este atent și la cultura muzicală de la noi și scrie despre Caudela ca director al „Școlii de muzică", despre „Conservatorul din Iași" în plin progres și despre Toma Micheru, pentru care are simpatie deosebită, lăudînd concertele lui cu programe de muzică valoroasă, dar amintind și că este rău văzut de profesorimea de la „Conservator", care nu-i iartă și nu-i uită originea. Tot în ce privește muzica, Eminescu prețuiește o serată muzicală de la „Pensionatul" Emiliei Humpel, „cel mai bun din România și egalat numai de puține școli din străinătate".

Spunem cu plăcere că în întregul capitol relativ la articole despre limbă și literatură, comentatorul vol. IX are note bogate și informații totdeauna instructive.

Dacă trecem la capitolul „Din Manuscrise", am amintit în pagini anterioare că lipsesc unele note importante care-și aveau locul într-o ediție care se socoate completă și atît de definitivă, încît să poată aduce uitarea muncii altora. Căutăm să corectăm ori să completăm unele date.

În „Din ședințele Societății „România Jună" naționalii și cosmopoliții" se citează ca îndoielnic numele „Dongescu". Credem că este vorba de Drăgescu Ioachim, autor al volumelor *Amor și patrie* din 1869 și *Doruri și speranțe* din 1871. Ziarul „Pressa" protestează, în 1871, contra „aberațiilor și stilului de apocalips" din *Amor și patrie*. După cum se vede, nici Eminescu nu putea să aibă părere bună despre poezia pe care Drăgescu, după cum spune însuși, a scris-o „cu lacrimi și cu singe", deoarece a tratat „despre un popor martir". În același ms. este amintit Macedonski. Nu este vorba de Alexandru Macedonski, ci de Mihail Macedonski, unchiul lui Alexandru, autor al vol. de poezii *Buchetul primăverii* din 1862.

Cît privește *Strîngerea literaturii noastre populare*, afirmația că a apărut întîi în *M. Eminescu. Despre cultură și artă* de D. Irimia, la „Junimea", 1970, nu este corectă. Articolul a apărut în *Comentarii eminesciene* din 1967, cap. X, în care este încadrat de notarea studiilor filosofice ale lui Eminescu și pus în evidență prin ideea naționalității imaginilor, conform cu ocupațiunea principală a unui popor, idee cu mult răsunet în activitatea poetică proprie. Numai citatul nemțesc nu l-am dat, fiindcă nu l-am putut descifra mulțumitor. Dealtfel, D. Irimia îl înțelege într-un fel, iar D. Vatamaniuc în altul. Scrisul gotic al lui Eminescu este greu de înțeles.

În capitolul „Cu paternitate incertă" se află *Serbarea de la Putna întru memoria lui Ștefan cel Mare* (p. 493 și urm. textul și p. 817 și urm. comentariile). În afară de textele citate în legătură cu această serbare, amintesc încă unul, din revista săptămînală „Sămănătorul" din Bîrlad, la 29 august 1871. Este trimis sub forma de scrisoare către redacție de Petre Armașu. Fragmente s-au reprodus în „Convorbiri literare", 1939, nr. 2, februarie.

O primă chestiune pusă de comentator este aceea a colaborării lui Eminescu la „Curierul de Iași" în 1871, admițîndu-se întrucîtva o colaborare Eminescu — Ioniță Bădescu la articolul despre *Serbarea de la Putna*. Există o dovadă, nu pentru serbarea menționată, ci pentru un articol din 3 sept. 1871, intitulat *O pledoarie* și semnat de „Cei doi Grachi", care-s cei doi prieteni menționați. În articol este vorba de condamnarea unor femei pierdute care a luptat alături de comunarzi pe baricade. Eminescu citează un apărător al lor care le găsește în proces o scuză în mizeria vieții pe care o duceau. La redactarea poemului *Împărat și Proletar*, la *O pledoarie* este gîndul lui Eminescu, cînd scrie strofa următoare:

O! luptă-te-nvălită în pietele-ți bogate,
Eroic este astăzi copilul cel pierdut!
Căci flamura cea roșie cu umbra-i de dreptate
Sfințește-a ta viață de tină și păcate;
Nu, nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vîndut.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Vezi *M. Eminescu, Poezii*, vol. I, p. 428 și urm., la „Comentarii".

Articolul *O pledoarie* a fost reprodus de un ziar din 1871. În împrejurări triste, caietul meu manuscris s-a pierdut în cea mai mare parte în 1944, pe vremea cînd Bucureștiul a suferit bombardamentul. Cîteva foi răzlețe rămase cuprindeau însemnări, printre care una era a citatelor din *O pledoarie*, dar foile de la sfîrșitul caietului, cu indicațiile bibliografice, s-au pierdut. Colegul prieten N. Barbu m-a informat că în colecția „Curierului de Iași", pe care a cercetat-o, nu se află numărul din 3 sept. 1871. Rămîne să cercetez din nou publicațiile din anul 1871, sau poate că s-o afla un posesor al întregului ziar „Curierul de Iași" și va da o prețioasă informație.

În comentariul la *Serbarea de la Putna* sînt unele afirmații supărătoare. Afirmația că Perpessicius îl pune pe Gusti în drepturile lui nu este exactă. Articolul este intitulat: *Poemul Putnei. O postumă mai puțin?*, așadar cu semnul de întrebare. Se arată mai întîi că informația în legătură cu Gusti a primit-o de la colegul său, iar în restul articolului este străduința de-a dovedi o eventuală colaborare a lui Gusti cu Eminescu. Nota din comentariu că semnalarea poeziei apărute și în „Curierul de Iași" este încă din 1866 nu poate fi decît greșită. La bibliografie (nr. 214) aflăm că semnalarea s-a făcut de D. Vatamaniuc în „Cronica" din 3 sept. 1966. Dar și așa nu i se poate aduce vreo învinuire lui Perpessicius, al cărui articol a apărut în „Luceafărul" din 1 ian. 1959. Cum a rămas încă nedumerire în privința autorului poemului, redacția rev. „Gazeta literară" mi-a cerut un articol de lămurire, pe care i-am dat și a apărut în numărul de joi, 14 iulie 1966. Acest articol nu este cunoscut de comentator. Sînt însă în comentariul din vol. IX astfel de greșeli în privința datelor bibliografice, încît acesta parcă nu e scris de D. Vatamaniuc, pe care-l cunoaștem și din alte lucrări.

La capătul acestei dări de seamă recunosc că prin vol. IX am aflat multe lucruri noi în legătură cu Eminescu ziarist. Poetul care, în poeziile anilor 1876 – 1877, rămase în ms. și apărute postum, și-a arătat amarul existenței, zbuciumul, neliniștile, dezamăgirile, a pus atîta hărnicie în ce-a publicat ca ziarist, încît ajungem să credem că în ziaristică și-a aflat nu numai vocația, ci și ultare a suferințelor.

Cele cîteva observații făcute în legătură cu Eminescu, vol. IX, sînt ale unui om care a aflat multe bune în această ediție, dar ar fi voit ca *totul* să fie bun.

*D. Murărașu*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

*Studii de stilistică, poetică, semiotică*, Universitatea „Babeș-Bolyai", Facultatea de filologie, Societatea de Științe Filologice din R. S. România, Filiala Cluj-Napoca, 1980

Un volum ca cel pe care-l aducem în discuție în rîndurile de față reprezintă — în calitatea sa de rod al celui de-al doilea *Simpozion național de stilistică, poetică, semiotică*, desfășurat în noiembrie 1978 — un rar și binevenit prilej de bilanț. El răspunde — cel puțin în intenții — necesității de a avea un *synopsis* al tendințelor ca și al rezultatelor cercetării românești, în trei domenii care au jucat un rol decisiv, în secolul nostru, în reînnoirea reflexiei teoretice pe marginea literaturii.

Într-adevăr, în contextul panlingvismului care dă nota dominantă a cercetărilor umaniste post-romantice, ca și în condițiile climajului — survenit în primele decade ale veacului nostru — între practicile inovatoare de creație și teoriile literare esențialiste, de inspirație fenomenologică, discipline ca poetica, stilistica, semiotica, sau, mai recent, retorica redivivă, tind să instituie un autentic monopol al modelelor de factură lingvistică în abordarea literaturii, forțînd teoria literară să-și reexamineze statutul și identitatea.

Am făcut aceste precizări cu scopul de a creiona orizontul problematic actual, cu pornire de la care se cuvine evaluată contribuția românească la expansiunea firească a unor autentice discipline-pilot. Din păcate, o bună parte dintre comunicările incluse în volumul aici în discuție nu reflectă prin nimic nivelul de vîrf atins — la noi, ca și aiurea — de domeniile de la care se revendică, de multe ori numai prin titlu.

O disciplină ca stilistica, de pildă — care prin cercetători ca L. Spitzer, E. Auerbach, T. Vianu sau Damaso Alonso și-a înălțat constant plafonul teoretic, ajungînd la limită să clameze veleități de unică știință a literaturii — apare aici mai curînd în postura de rudă săracă a cercetării. Ea nu se desprinde decît cu rare excepții (Paula Diaconescu, Felicia Giurgiu) de ceea ce se numește, în termeni didactici, istoria limbii române literare, atinsă parcă de o funciară neputință de a-și stăpîni obiectul — faptul stilistic — sau funcțiile — schițarea unui sistem ierarhizat sau a unei structuri stilistice. De cele mai multe ori analiza ignorează sensul fundamental de „valoare de utilizare" (în termeni saussurieni) a faptului stilistic, ca și posibilitatea (sau mai curînd cerința) integrării progresive a stilisticului — ca parte a exegezei literare de text — în sisteme concentrice de semnificații, pe planuri tot mai înalte de referință.

După un număr însemnat de pagini consacrate inventarierii minuțioase a paradigmelor cromatice în opera sadoveniană (Victoria Moldovan, *Structuri stilistice în opera lui Mihail Sadoveanu: Cîmpul semantic al cromaticii*), o cercetătoare care pornise de la premisa reconfortantă că o analiză de acest fel „servește desprinderii unor caracteristici ale operei în totalitatea ei", eșuează dezamăgitor în concluzia că tabelele obținute ar avea virtutea exclusivă de „a ne da o imagine reală asupra sistemului cromatic al operei unui scriitor, pe axa sincronică și diacronică sau chiar tematică a ei". Cu un remarcabil simț autocritic, autoarea adaugă studiului să u această frază finală, cu a cărei primă jumătate ne declarăm și noi cu totul de acord: „Multe din aceste observații pot fi făcute și intuitiv, dar, bazată pe analiza semantică a paradigmelor și sintagmelor cromatice, interpretarea stilistică are de cîștigat obiectivitate". Reversul acestui tip de cercetare, eminamente taxinomică și găsindu-și rațiunile de existență în sine însăși, ni-l oferă comunicarea intitulată *Efecte de simetrie și echilibru în romanul lui Giraudoux*, semnată de Alexandrina Mustățea. În acest caz, unei structuri stilistice i se pune în seamă un excedent de semnificații profunde, absolut divergente. La interval de numai o pagină autoarea conchide, pe de o parte, că, prin folosirea numitelor simetrii, „Giraudoux alunecă conștient într-un manierism facil, proliferînd acest tipar în care înghesuie, ca într-un pat al lui Procust, o materie verbală neadecvată, goală de conținut, " ajungîndu-se astfel la „noncomunicabilitate" și la o autentică „schizofrenie a limbajului". Dar pe de altă parte, sîntem asigurați că, citîm: „Prin aceste efecte de echilibru și simetrie Giraudoux sugerează coerența și unitatea universului".

Anunțate de sumar, două foarte promițătoare titluri — cu o bătaie teoretică ce ar fi avut, poate, darul să anihileze impresia generală de acută „criză de identitate" pe care o lasă secțiunea consacrată stilisticii — anume, *Coordonate teoretice ale conceptului de stil* și *Stilistica în cadrul*



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

*interdisciplinar la lingvisticii textului* se dovedesc, din păcate, fără acoperire în corpul volumului, unde le corespund comunicările *Conceptul de stil în viziunea lukacsiană* autor, Mathe Gavril şi, respectiv, *Importanţa semanticii textului pentru stilistică* de Szabó Zoltán. Alte studii de stilistică se mai întîlnesc, travestite, în cadrul altor secţiuni: de pildă, la semiotică, cea consacrată de Mihai Dinu, *Configuraţiilor ritmice în* **Luceafărul** sau, la poetică, aceea în care G. Ivănescu se ocupă de fapt — ca şi Ileana Oancea — de valorificarea contribuţiei lui Ibrăileanu la studierea tiparelor metrice ale versului, în special a celui eminescian.

Venind vorba despre criteriile de compartimentare internă, chiar ţinînd, firește, seama de graniţele fluente între domenii înrudite de studiu, nu putem să nu observăm că o comunicare ca cea a Adrianei Gorăscu, *Act creativ şi act vital la Dino Buzzati* — altminteri excelentă — nu se subsumează cu nici un chip genericului semiotic. Este pur şi simplu vorba de un text de critică ce-şi propune să ia ca punct de pornire o obsesie tematică — „efortul exasperat al omului pentru a da sens existenţei sale" — spre a deduce din ea o atitudine, o aspiraţie, un sistem spiritual.

În fine, alte două texte „înrudite" — consacrate de Smaranda Vultur şi Ioan Vultur *Domeniului intertextului* şi, respectiv, *Reconsiderării categoriei de gen literar* — deşi repartizate unor secţiuni diferite, se subsumează, după noi, acelaşi sfere problematice, conţinînd suficiente argumente şi fertile sugestii pentru instituirea — poate cu ocazia viitorului simpozion naţional — a unei *secţiuni de retorică*. Aşa cum este înţeleasă în studiile la care ne referim — şi care depăşesc stadiul de conspect necritic, dincolo de care atîtea comunicări incluse în volum reuşesc cu greu să treacă — retorica, ştiinţă generală a manipulării discursurilor, se dovedeşte un instrument util în studierea uneia dintre cele mai delicate probleme ale creaţiei culturale: cea a raportului dintre invenţie şi repetiţie, unitate şi serie, constrîngere şi libertate, pornind de la o anumită concepţie asupra raporturilor dintre individ şi grup, în crearea de valori culturale. Limitînd controlul autorului asupra discursului său, retorica accentuează, fără să absolutizeze, determinarea generică a discursului, ca şi structurile sale transindividuale.

Dacă secţiunea de stilistică se caracterizează de regulă prin empirism şi lipsă de orizont teoretic, cele de poetică şi semiotică par să se situeze mai degrabă la nivelul înregistrării fidele şi conştiincioase a stadiului atins de cercetare pe plan mondial — cu o vădită supralicitare a surselor franceze — adesea fără o asimilare corespunzătoare a materialului utilizat. Dintre aplicaţiile interesante am cita pledoaria lui Alexandru Niculescu pentru introducerea noţiunilor semiotice în stabilirea filologică a textului, studiul semiotic al argoului efectuat pe bază de anchetă de Emese Kis, sau schiţa de abordare semiotică a formei particulare de cunoaştere şi de narativitate care este mitul, aparţinînd lui Mihai Nasta.

Rămîne încă deschisă problema pătrunderii unghiului de vedere al pragmaticii în cercetările literare de inspiraţie semiotică, în ciuda unei pertinente tratări teoretice a chestiunii în comunicările semnate de Carmen Vlad sau Emanuel Vasiliu, şi a sugestiilor Smarandei Vultur, cu privire la formele în care ştiinţa actuală a textului îşi poate îngloba teoria actelor de limbaj privită ca „zonă de intersectare a filosofiei limbajului cu scopurile iniţiale ale retoricii" (I-am reproşa, în treacăt fie spus, Smarandei Vultur, că îl citează pe Bahtin exclusiv via Kristeva, aceasta din urmă nefăcînd, în cea mai mare parte, decît să transcrie într-un discurs teoretic elaborat, dacă nu chiar sofisticat, tezaurul de ipoteze, risipite cu neglijentă generozitate de cercetătorul rus în studiile sale stufoase despre Rabelais, Dostoievski şi, mai cu seamă, despre roman).

Apoi, studiile care se subsumează unghiului de vedere al narotologiei par încă împotmolite în stadiul Brémond, într-un moment în care, pe plan mondial, se admite deja că narativul nu este apt să dea seamă decît în mod parţial şi uneori deformant de specificul textului de ficţiune, şi mai ales de statutul său literar.

Acolo unde există, încercările de poetică aplicată eşuează adesea în truisme, de tipul celor „cîteva concluzii preliminare" cu care se alege Paul Schveiger, în urma studiului său: 1) poezia este semn şi sistem de semne (în acelaşi timp), 2) numărul lecturilor posibile este bazat pe textul explicit şi pe ideologia lectorilor potenţiali.

Am mai semnala în încheierea acestor observaţii — în mod inevitabil fragmentare — că studiile de semiotică se resimt serios de pe urma privilegierii informaţiei franceze sau anglo-saxone, în dauna importantelor contribuţii ale semioticii germane, italiene şi sovietice ; după cum cele de poetică nu par la curent, de regulă, cu punctele de vedere mai mult decît stimulatoare, ca şi cu rezultatele notabile ale unor confraţi cum sînt K. Hamburger, Ihwe, Staiger, Lämmert, H. Weinrich, K. Stierle ş.a.m.d.

Dincolo de toate observaţiile pe care le-am făcut — fără nici un fel de intenţii distructive — în cele de mai sus, trebuie descifrată convingerea că iniţiativa ca cea de la Cluj-Napoca, din 1978, se cer încurajate, că tradiţia simpozioanelor naţionale de acest fel şi a publicării în volum a comunicărilor trebuie pe orice căi conservată, firește cu rectificările de rigoare ce apar ca necesare pe parcurs.

Deficienţe ca cele semnalate — care, reluate într-o frază, se referă la lipsa de omogenitate valorică a culegerii, la caracterul său eclectic şi nereprezentativ — sub aspectul problematicii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

atacate — și necritic — sub acela al atitudinii față de sursele utilizate — nu fac decît să sublinieze, poate mai clar decît orice encomion, că asemenea manifestări de nivel național, instituite cu o oarecare ritmicitate reprezintă un instrument eficace de radiografiere a stadiului în care ne aflăm și de sondare a căilor viitoare, într-un anumit domeniu de cercetare.

*Monica Spiridon*

## Livius Ciocârlie, *Negru și alb. De la simbolul romantic la textul modern*, Editura Cartea românească, 1979

Într-un larg (și binevenit) ansamblu de preocupări vizînd racordarea cercetării literare românești la cele mai fecunde orientări ale criticii și teoriei literare europene contemporane, ansamblu ce include nume și demersuri evaluative de diverse facturi (de la Eugen Simion, Ion Pop și Al. Călinescu la Marian Papahagi, Ion Vartic și Ioan Holban, de la Adrian Marino și Silvian Iosifescu la Mihai Zamfir, ș. a.), sistemul de lectură al lui Livius Ciocârlie constituie una din cele mai pregnante metode de abordare textuală, relevînd un spirit de finețe, care acționează cu siguranță în hățișul unei bibliografii pline de capcane, un sistem ce reunește frenezia asociativă cu rigoarea demonstrației, informația exactă cu speculativul exersat pe spații culturale diverse. Totul — în numele unui cuvînt: textul, și al unei metode de certă aplicabilitate: semiotica.

Asupra statutului, posibilităților și limitelor semioticii nu este cazul a insista acum. Numai o opacitate vecină misologiei ar mai milita la ora de față pentru o radicală invalidare a metodei, tot așa cum numai o exacerbare teoretică și unilateralizantă ar putea-o decreta drept unica (sau: unica pe deplin revelantă) cale de acces în inima textelor literare. Justa măsură impune a accepta sugestiile semioticii atît din unghi teoretic, cît și, mai ales, din perspectiva analiticii literare. Personal considerăm că numai o încadrare a principiilor semioticii laolaltă cu alte metode (fenomenologică, tematistă, istorică, psihocritică, sociologică) poate garanta o lectură critică profundă. Ceea ce nu înseamnă deloc că șansele semioticii — în pofida impasului în care se pare că a ajuns aceasta — ca metodologie autonomă, ar fi diminuate.

În secțiunea „Poezie și text sau despre devenirea textuală a poeziei" din volumul său de debut *Realism și devenire poetică* (1971), carte ce urmărea transformarea prozei franceze din ultimele două secole către o „conformitate din ce în ce mai evidentă cu limbajul poetic", Livius Ciocârlie ajungea la necesitatea unei urmăriri a „deplasării diacronice a simbolului" pornind de la premisa că „atît simbolul clasic cît și cel romantic au în comun un aspect din care le decurge poeticitatea: îl repercutează pe simbolizat, dar fiecare se simbolizează pe sine". Studiile care compun volumul *Negru și alb* continuă acest drum, „de la simbolul romantic la textul modern", demonstrînd, prin diferite aplicații, ideea că „după ce în romantism practica modernă se ascunde ca sens secund în adîncimea simbolului, fără a fi altfel decît sporadic practicată, scriitorii noi o vor aduce la suprafață, o vor practica, adică o vor trece de pe planul semnificatului simbolic pe acela al semnificantului". Altfel spus, textul *literar* modern „a rezultat din transformarea simbolului prin juxtapunere de enunțuri contradictorii, producătoare de sens dar interzicînd extragerea lui din ansamblu. „Drumul de la simbolul romantic la textul modern este, prin urmare, unul de progresivă ambiguizare, către chiar abolirea sensului: în timp ce simbolul romantic „se deschidea ca o cupă pentru a primi „graalul", circularitatea, perturbarea autodistructivă prin contradicție, polimorfismul și criptica totalitară a textului modern creează specificul (esențialul) *auto-meditativ* al discursului literar.

Metafora textului și diferitele dozaje ale componentelor acestela constituie liantul celor cincisprezece studii din *Negru și alb*. Cel dintîi, dedicat lui J. J. Rousseau, operează, pe urmele lui Starobinski, cîteva esențiale disocieri între dominanta simbolului la romantici și apetența față de textualitate a lui Rousseau. Prezența elementelor ce vădesc această apetență în *Visările unui hoinar singuratic* și revelarea unor noțiuni și procedee de pură textualitate (transă, rețea, țesătură, vîrtej, labirint) nu ajung totuși pentru a scoate *Visările* ... din cadrele prozei accentuat simbolice. În *Poetica răsturnată la E.T.A. Hoffmann* sînt urmărite unele „metafore ale literaturii" (ca de pildă *Urciorul de aur* ca „meditație simbolică despre literatură" prin emblemele texturii) prin acceptarea alterității ce divide planul simbolic, tendința rămînerii în text prin frînarea elanului către transcendent și subminarea simbolicului prin automeditare.
În următoarele trei studii: *Edgar Poe sau virtejul scrisului*, *Litera stacojie* (Hawthorne) și *Moby Dick sau balena scrisă*, reflecția asupra literaturii, a textului ca textură și scriitură, se axează în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

principal pe emblematica autorevelării prin incifrare decodată (paradoxul își pierde aici specificitatea). Vîrtejul, textura plurisimbolică a apei, legănarea și aparenta debusolare, naufragiul, mesajul, labirintica, semnificarea prin refracție, — la Poe, pădurea — text, marea — text, raportul același — alter și plasa sa de semnificații, litera — semn și textul activat prin mascarea semnificațiilor, — la Hawthorne, apoi analiza lui *Moby Dick* ca „un vast poem despre scriere" (vînarea ca metaforă a actului creator, rătăcirea, harponarea de sensuri, aerul — spațiu textual, albul pășării și al balenei tatuate — textuate etc), — totul converge către ideea inter-relării și a „contaminării reciproce a opușilor", ca semn distinctiv al modernizării (prin autoscopie) a planului simbolic.

*Tema de text la Baudelaire, Arthur Rimbaud: de la simbol la text, Poetica textului în „Cîntările lui Maldoror. Semnele textului la Mallarmé* și *Diviziunea și inversarea sensului la Paul Valéry* sînt cele cinci studii care sintetizează procesul de textualizare a simbolicului în poetica modernă, către des-valuirea acestuia în semnele scriiturii. Ocupînd o poziție axială în cadrul demersului de față, Baudelaire va releva „acțiunea corosivă" a textului asupra structurii simbolului, revelare săvîrșită în planul sensului secund". Marea ca „semn al tulburării simbolului", risul, ploaia ca semne abătute de la simbolicul transcedental, converg către o poetică a contrapunctului ce-l va apropia de Lautréamont. Studiul dedicat lui Rimbaud concentrează ideea cărții, aceea că, după ce în romantism poetica modernă se *ascunde* ca sens secund în adîncimea simbolului, scriitorii noi „o vor trece de pe planul semnificatului simbolic pe acela al semnificantului". *Bateau ivre* este textul ce realizează joncțiunea între factura romantică și „poetica explorării" (R. Barthes), semn al textualizării simbolicului. Relația Rimbaud-Lamartine și, mai ales, lectura „corespondenței africane" a lui Rimbaud (structurată pe tema aurului și pe cea a plictisului) sînt pagini din cele mai revelatoare în acest context. Secțiunea dedicată lui Lautréamont, unul din autorii-pivot ai teoriilor Tel Quel (principalul — mai este cazul să subliniem? — punct de sprijin al lui Livius Ciocârlie) este cea mai substanțială a cărții: adresarea către ocean ca simbol al activității „generatoare de limbaj", relația limbaj profan-limbaj artistic, alunecarea dinspre poetica semnificată către cea explicit comunicată, neutralizarea simbolului, toate fac din Ducasse „cel dintîi autor de *text*, în înțelesul plenar atribuit aici cuvîntului".

După Lautréamont, Mallarmé și Valéry furnizează, cum era și firesc într-o atare succesiune, cele mai captivante pagini. Pierderea prestigiului sensului simbolic și deplasarea spre text realizată prin elemente ce codifică actul creației (azurul, apa, vîntul, pășarea, sirena, vîrtejul, oglinda etc) — la Mallarmé, apoi analiza „*modalităților* scrierilor despre literatură" la Valéry prilejuiesc pagini de subtilitate asociativă revelatoare.

*Dubla reflectare a textului la Franz Kafka* (anularea, prin aglomerare de contrarii, a sensului unic, melanjul limbajului simbolic cu imaginația textuală) și *De la simbolul romantic la metafora textuală* (secțiune ce lămurește mare parte din demersul întregii cărți, și care, în mod normal, trebuia să încheie excursul) oferă la tot pasul sugestii din cele mai fertile pentru o lectură reevaluativă.

Firește că „grila" de lectură propusă, ca în cazul oricărui demers generat de o unică metodă, unilateralizează sensurile operelor abordate și riscurile în receptare devin inevitabile; o calitate remarcabilă, însă, este utilizarea creatoare a unei bibliografii pretențioase și nu o dată spinoase (Tel Quel-ul și J. Kristeva, apoi Starobinski, Todorov, Ricardou, Barthes, Genette, Blanchot, Richard, Mauron, Marthe Robert, David Galloway, J. J. Mayoux, ș. a.) și care conferă, fără îndoială, coerență întregului traiect.

O ultimă problemă: l s-a reproșat lui Livius Ciocârlie abordarea șovăitoare sau insuficientă a literaturii române, cu toate că studiile cuprinse aici *(Eminescu și Crengă, Universul simbolic în poezia lui Macedonski* și *Simbolul creației în povestirile lui V. Voiculescu)* aduc, toate, puncte de vedere din cele mai interesante. Reproșul poate fi justificat numai în măsura în care sugestiile preluate din bibliografia semioticii europene nu-și află un plan predilect de aplicabilitate (nu se *pliază*, deci) în valorizarea unor texte literare autohtone, cu toate că, din unghiul teoriei, *zona* de abordare devine secundară. Etapa în care credem că se află la ora de față Livius Ciocârlie este una de *însumare*, de asimilare și perfecționare a limbajului critic specific, o etapă de clarificări esențiale — teoretic, metoda abordată avînd nevoie întîi de toate de timp și zone de exersare pentru a se putea cristaliza la un moment dat într-un sistem teoretic bine asamblat, în care *utilizarea* unor „grile" analitice să devină *creatoarea* unui adevărat sistem de lectură.

Oricum, lucrările de pînă acum ale lui Livius Ciocârlie conțin cele mai generoase premise și, indiferent de opțiunea noastră, autorul — prin soliditatea culturală, siguranța și finețea interpretativă, frenezia sondărilor evaluative și pertinența concluziilor — se arată a fi unul din cele mai sigure talente ale teoriei literare românești de astăzi.

*Dan C. Mihăilescu*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

## *Geneza romanului în literaturile Asiei și Africii* (Moscova, 1980)

Dintre volumele de critică și istorie literară apărute la Moscova în 1980 sub egida Institutului de literatură universală „M. Gorki" se distinge prin originalitatea temei abordate culegerea de studii *Geneza romanului în literaturile Asiei și Africii*[1], cu subtitlul semnificativ *Izvoarele naționale ale genului*. După cum reiese din studiul introductiv, este vorba nu doar de o primă cercetare complexă a formării romanului oriental în corelație cu speciile narative medievale, ci și de afirmarea unui punct de vedere nou asupra interdependenței dintre acesta și romanul european.

În studiul introductiv[2] se pornește de la constatarea că secolul trecut, cu extinderi, în funcție de aria geografică, spre sfîrșitul secolului anterior sau spre următorul, a marcat schimbări semnificative în literaturile orientale, mutări generate de elemente noi din viața socială (lichidarea relațiilor feudale, trecerea la sistemul capitalist), elemente ce nu puteau să nu influențeze structura psihică și sistemul de valori din conștiința acelor popoare. Ca o consecință, apare și un alt climat artistic, cu o rețea nouă de genuri și specii, ce vor înlătura abundența de note de călătorie, jurnale și memorii, propulsînd ca specii de bază romanul istoric și social, nuvela, povestirea și drama istorico-socială. În acest context se mai menționează că, după opinia unanimă a specialiștilor, de o atenție aparte în această nouă rețea de genuri a literaturilor orientale se va bucura romanul care, în diferitele sale forme, va influența masiv nu numai viața literară, ci și pe cea socială. Toate acestea în contextul în care, după opinia majorității criticilor, romanul oriental apare pe un loc aproape pustiu, avînd în spatele său doar o amorfă tradiție narativă locală, direcționată spre alte specii literare. În studiul introductiv se mai precizează că această părere încetățenită se bazează în principal pe două argumente[3]: pe de o parte, literatura orientală medievală a cultivat în special poezia, proza fiind reprezentată de cronici istorice, studii și comentarii științifice, opere semifolclorice, situîndu-se, astfel, la periferia sau chiar în afara literaturii propriu-zise; 2) pe de altă parte influența romanului occidental asupra celui oriental este incontestabilă, ea exercitîndu-se pe măsura apariției traducerilor și adaptărilor din literatura europeană.

Cum o recunosc chiar numeroși critici orientali, împrumutul acestei specii a devenit posibil și necesar deoarece genurile tradiționale limitate de strictele canoane poetice nu puteau să țină pasul cu dinamica schimbărilor sociale și politice, intervenite în secolele XVIII—XX. Această teză se împletește strîns, cum se afirmă în studiul introductiv la care ne referim, cu cea conform căreia însuși romanul european se formează în epoca modernă.

Dealtfel, pornind tocmai de la enunțarea acestei teze, colectivul de autori se departajează de concepțiile tradiționale și formulează concluzia deosebită la care a ajuns, conform căreia atît apariția romanului european, cît și geneza celui african și asiatic ar trebui privite din alt unghi de vedere. Astfel, se lansează ideea dezvoltării stadiale a romanului european și a existenței a cel puțin două forme premergătoare celei moderne: a) romanul antic, elen, ale cărui caracteristici sînt cunoscute din istoria literaturii, asupra lor nefiind oportun a ne opri în recenzia de față; b) romanul medieval, cu tipologia și problematizarea specifice. Paralel cu această afirmație, se consideră eronată concepția despre apariția romanului asiatic și african pe teren viran, autorii lucrării de față prezentînd, pe baza unei informări minuțioase, diferitele specii literare care au premers acestuia; se amintește, în primul rînd, moștenirea literară în limba sanscrită, considerată drept formă embrionară a romanului indian și oriental, în ansamblu, cu caracteristici asemănătoare celei elene. Între formele medievale și cele moderne ale romanului oriental există uneori întreruperi temporare (cum se întîmplă în India), alteori procesul este continuu sau întreruperile sînt cu totul insignifiante (China, Japonia), iar în alte cazuri (în țările Africii), romanul pur și simplu nu are precursori între speciile moderne. De fiecare dată însă, devenirea romanului oriental nou a fost strîns legată de puternica influență a romanului european. Întrucît forma romanescă, așa cum s-a afirmat anterior, nu le era străină literaturilor orientale, împrumuturile au trecut prin filtrul tradiției locale, suferind transformări substanțiale, iar în ultimă instanță ea, tradiția, era cea care hotăra ce și cum putea fi preluat.

Aceasta este teza fundamentală pe care se axează autorii volumului de care ne ocupăm, teză ce este argumentată în diferitele studii care îl compun, studii care ilustrează amploarea și diversitatea surselor cercetate: *Speciile narative ale literaturii indiene vechi*, de I. D. Serebriakov; *Sursele literare ale romanului medieval japonez*, de I. D. Boronina; *Geneza și problemele de stil în*

---

*Genezis romana v literaturah, Azii i Afriki, Nacionalnie istoki janra Izdatelstvo „Nauka"* Moskva, 1980.

[3] P. A. Grințer, *Dve epohi romana* (Două epoci ale romanului).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

*romanul național arab din Siria*, de B. P. Sidfar; *Povestirea medievală malaeziană în corelație cu romanele timpurii malaezo-indoneziene*, de B. B. Parnikel; *Constituirea romanului chinez*, de B. L. Riftin; *Căile de constituire ale narațiunilor cu subiect în proza tradițională mongolă*, de I. I. Nekliudov; *Poemul narativ vietnamez din secolul al XVIII-lea — jumătatea secolului al XIX-lea și romanul modern*, de N. I. Nikulin; *„Propriu" și „împrumutat" în noul roman indian*, de S. D. Serebrianîi; *Particularitățile de apariție ale romanului în literaturile Africii tropicale*, de I. D. Nikiforova; *Formele timpurii ale romanului în literatura africană de expresie portugheză*, de E. A. Reanzova; *Izvoarele romanului algerian de expresie franceză*, de I. I. Djugașvili.

Neavînd posibilitatea a ne opri asupra fiecăruia din studiile enumerate, ne vom limita la evidențierea doar a acelor laturi care prezintă din punct de vedere teoretic și metodologic o însemnătate deosebită. Astfel, în studiul său, I. D. Serebriakov se referă la problematica și caracteristicile sistemului de personaje din formele incipiente de proză în limba indiană veche. Se explică prezența lor în spațiul literar al vremii ca strîns determinată de factori istorici și culturali. Interesul pentru asemenea „momente narative" se explică prin diversitatea lor, generată de neomogenitatea etnografică pe care au reprezentat-o, ca și prin prezența, ca părți componente, în literatura de limbă sanscrită. Din păcate, se menționează în studiu, poetica clasică sanscrită nu cuprinde o reflectare adecvată a bogăției genurilor narative și a caracteristicilor fiecăruia din ele, în multe cazuri ea rezumîndu-se la simpla lor enumerare. Problema sistemului genurilor narative ale literaturii indiene vechi, ca și cea a genezei și tipologiei lor este considerată ca analizată insuficient, autorii specificînd că ea ar putea da o cheie spre înțelegerea multor fenomene și interdependențe literare. Evitînd, intenționat credem noi, să recurgă în cercetarea genurilor literare indiene la conceptele uzuale caracteristice literaturilor europene, autorul studiului subliniază și în acest mod specificitatea primelor. Concomitent, această particularitate dovedește posibilitatea și necesitatea comparării tipologice a genurilor narative indiene cu cele din alte zone geografice. Se arată, în această perspectivă, pe baza unor exemple concludente, cum în literatura indiană se cristalizează interesul față de personalitatea omului ca centru al universului, față de oglindirea vieții cotidiene cu contradicțiile ei, față de realizarea unei compoziții ramificate — date importante pentru înțelegerea asimilării organice de către literaturile naționale ale Indiei moderne a unor genuri narative contemporane, printre care romanul, din literatura europeană. Iată deci una din modalitățile prin care, argumentînd propria opinie asupra problemei studiate, autorii infirmă teza tradițională, expusă în studiul introductiv, conform căreia romanul indian contemporan apare sub influența nemijlocită și exclusivă a literaturii engleze, neavînd practic, ca gen, rădăcini naționale.

Dacă în articolul dedicat romanului indian autoarea apelează, pentru demonstrarea acestei teze, la enumerarea principalelor specii literare, cu caracteristicile fiecăreia, în studiul referitor la apariția și formarea romanului japonez, cercetătoarea I. A. Boronina se oprește, practic, la o singură operă literară, care este considerată a fi jucat rolul de pivot în modelarea acestuia. Este vorba de *Povestirea lui Genji*, scrisă în perioada 1001—1010 de Murasaki Shikibu, apreciată a fi mostra cea mai elocventă pentru romanul japonez medieval — precursorul nemijlocit al celui contemporan. Argumentînd opțiunea pentru evidențierea acestei singure „piese", autoarea studiului arată că printre izvoarele ce au dus la crearea ei se numără poezia lirică, povestirea lirică, jurnalul liric — genurile lirice, deci, bine reprezentate în acea vreme, romanul fiind considerat chintesența lor. În momentul apariției lui, în Japonia existau exponenți de seamă ai prozei istorico-documentare, pe care, judecînd după unele afirmații din roman, Murasaki Shikibu le cunoștea bine; de asemenea, ca altă sursă pentru crearea acestui prim roman este indicată și proza artistică de tipul basmelor. Se arată, însă, că nu acestea au fost izvoarele potențiale ale romanului, aici intervenind o interesantă opinie proprie autoarei studiului, conform căreia influența covîrșitoare asupra lui Murasaki Shikibu, și deci asupra genezei romanului japonez, au avut-o speciile literare lirice enumerate mai sus. Pe parcursul analizei se indică similitudinile cu poezia, nuvela și jurnalul liric, optîndu-se prin argumente pe text, asupra rolului decisiv jucat de poezie; ea atinsese în secolele al X-lea — al XI-lea apogeul său, canoanele sistemului armonios al poeticilor vremii fiind unanim recunoscute. Poezia, se arată, este cea în care sălășluiește embrionul romanului, metoda de creare a acestei specii literare, ca și o serie de particularități ale genului, cum ar fi preponderența elementului liric, concentrarea cu precădere asupra lumii sufletești a eroului, sistemul filozofic budist ce stă la baza universului spiritual al acestuia. Ca o concluzie, în studiu se subliniază importanța faptului că romanul a fost acela care a dezvoltat, la un nivel nou, cel al prozei narative, tradiția îmbinării organice a elementelor lirice și realiste, tradiție ce a jucat un rol decisiv în destinul ulterior al prozei artistice japoneze, fiind exploatată deosebit de fructuos în condițiile procesului literar contemporan în Japonia.

Am insistat în recenzia de față asupra acestor studii pentru că ele reprezintă două metode de bază folosite de autori în abordarea problemei genezei romanului asiatic și african. Într-un caz este vorba de analizarea tuturor speciilor care au dus la formarea lui, în celălalt — de concentrarea atenției asupra unor exemplare singulare care, după părerea autoarei, sînt relevante în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

definirea izvoarelor romanului nou. Lansînd de fiecare dată ideea că sursele lui trebuie căutate, în general, în elementele proprii, şi cu multă prudenţă în cele de împrumut, că tradiţia locală se constituie ca o plasmă de continuitate ce trebuie studiată cu atenţie maximă, fiind singura punte de legătură între romanul european şi cel oriental, acest îndrăzneţ volum infirmă convingător doctrinele existente cu privire la problema cercetată.

*Floarea Bucur*

**Penjo Rusev** *Elin Pelin — hudožestveno viždane i tvorčesko svoeobrazie*, Sofia, „Nauka i izkustvo", 1980, 181 p.

Cartea lui Penio Rusev, intitulată *Elin Pelin — viziune artistică şi originalitate creatoare*, este alcătuită din cinci studii, legate printr-o continuitate logică, referitoare atît la marele beletrist bulgar Elin Pelin, cît şi la conceptul de artist-creator în genere. Ea cuprinde investigaţii concrete, legate de viaţa şi creaţia lui Elin Pelin, dar şi cercetări de psihologie a creaţiei artistice — ceea ce oglindeşte, dealtfel, şi bivalenţa preocupărilor acestui scriitor: literare şi psihologice. În acest sens, autorul cărţii a vădit un interes permanent pentru opera lui Elin Pelin, pe care l-a şi cunoscut în tinereţe şi care a exercitat o influenţă hotărîtoare asupra propriilor sale preocupări: literatură comparată, raporturi culturale şi psihologia creaţiei artistice. Trebuie remarcat faptul că în lucrările autorului (cărţi, studii, articole, comunicări ştiinţifice), mai vechi sau recente, apar, de cele mai multe ori, referinţe directe la opera lui Elin Pelin; mai mult, la baza acestor lucrări stau, de regulă, studiile dedicate în mod special lui Elin Pelin (Penio Rusev este dealtfel şi îngrijitorul [în colaborare cu T. Borov şi Kr. Ghenov] al celor trei ediţii ale *Operelor alese* ale lui Elin Pelin).

În culegerea de faţă, după cum afirmă chiar autorul, au fost cuprinse cele mai reprezentative dintre aceste studii. Ele alcătuiesc cele cinci capitole ale cărţii, referitoare la formarea concepţiei artistice a lui Elin Pelin, la specificul acesteia şi la importanţa ei pentru originalitatea operei sale. Autorul face, în perfectă cunoştinţă de cauză, numeroase referinţe la amănunte din viaţa lui Elin Pelin, la sursele concrete de inspiraţie ale acestuia şi la etapele mai importante ale procesului de formare artistică şi ale procesului de însuşire treptată a experienţei literare şi a măiestriei artistice. În acest sens, în afara valorii ştiinţifice, lucrarea prezintă un deosebit interes atît pentru nespecialişti, cît şi pentru cunoscătorii operei lui Elin Pelin.

În primul capitol, intitulat „Creaţia lui Cehov şi Gorki — şcoală pentru realismul şi măestria lui Elin Pelin", Penio Rusev întreprinde o amplă cercetare asupra perioadei iniţiale, de „instruire" a scriitorului bulgar sub influenţa unor opere fundamentale din literatura rusă. Pentru argumentarea teoretică a punctului său de vedere, autorul face numeroase referinţe la lucrările lui Mihail Arnaudov, *Psihologia creaţiei literare* şi K. S. Stanislavski, *Munca actorului asupra sa* (bazîndu-se pe psihologia comună a actorului şi a creatorului artistic în privinţa procesului de creaţie a unui rol sau a unei opere literare).

În literatura bulgară Elin Pelin este cunoscut ca maestru al povestirii scurte, ca un al doilea Cehov. Este cunoscut, de asemenea, faptul că el s-a inspirat în mod special din creaţiile cehoviene, fiind însă influenţat şi de Gorki şi Turgheniev, mai ales în legătură cu subiectul, personajele şi maniera artistică. Penio Rusev urmăreşte etapele dezvoltării valenţelor creative şi maturizarea psihologică ale lui Elin Pelin în strînsă legătură cu pătrunderea operelor unor scriitori ruşi în Bulgaria şi influenţa lor binefăcătoare asupra stării de spirit a intelectualităţii bulgare. Penio Rusev motivează de ce tocmai Cehov şi Gorki au fost principalii învăţători ai lui Pelin, de ce acesta din urmă a devenit adeptul genului literar scurt (cehovian); prin ce l-au ajutat aceşti scriitori ca să înţeleagă mai profund realitatea socială din Bulgaria de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, şi prin ce laturi şi particularităţi ale creaţiilor lor Cehov, Gorki şi în parte Turgheniev l-au determinat pe Elin Pelin să-şi însuşească concepţii şi viziuni noi, prin care să devină un realist critic.

Pe baza unor studii de literatură comparată şi a unor precepte din psihologia creaţiei artistice, P. Rusev consideră că un artist-creator se formează şi se dezvoltă înregistrînd şi valorificînd trei feluri de informaţii: 1) din viaţa la care participă, o observă, cunoaşte şi reproduce în opera sa; 2) din operele creatorilor care au reprodus astfel de observaţii, trăiri, fapte şi fenomene; 3) din proprile sale încercări creator-artistice, mai mult sau mai puţin reuşite. Rolul determinant în acest proces îl revine informaţiei provenite din viaţă, din realitate, luînd în consideraţie firesc şi capacitatea de autoperfecţionare a creatorului respectiv. Penio Rusev abordează toate aceste probleme subliniind în permanenţă similitudini tipologice între Cehov, Gorki şi Elin Pelin, evidenţiind originalitatea creatoare a acestuia din urmă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În cel de al doilea capitol, intitulat „Despre esențialul influențelor literare și despre rolul acestora în procesul de formare a scriitorului", autorul încearcă să generalizeze rezultatele obținute în vederea elaborării unei „teorii generale a influenței literare", în cadrul căreia acordă un loc deosebit rolului pe care îl joacă influența literară în procesul dezvoltării creației artistice. Pornind de la noțiunea de influență literară, însoțită de un scurt istoric, Penio Rusev subliniază faptul că aceasta este o modalitate de deșteptare a propriilor forțe creatoare ale scriitorului respectiv și în același timp o școală a măiestriei artistice. Sînt expuse cu această ocazie formele exterioare de instruire a unui scriitor în perioada formării sale, rolul pe care îl joacă exemplul operelor unui alt scriitor cu experiență, modul în care aceste forme depind de personalitatea scriitorului respectiv. Este subliniat faptul că secretul unei influențe literare eficiente îl constituie înțelegerea deplină a unei opere și interesul pentru aceasta.

Influența literară, după Penio Rusev, reprezintă un proces necesar de „instruire", o școală, un proces literar absolut creator care depinde de anumiți factori și se manifestă prin stimularea progresivă a scriitorului în devenire. Ea contribuie la formarea viziunii sale, orientîndu-l spre anumite domenii, și la formarea metodei sale de creație, în funcție de atitudinea acestuia față de lumea înconjurătoare. În acest context, P. Rusev abordează dialectic cîteva categorii estetice, ca: idee, concepție, viziune artistică și metodă artistică, precum și rolul determinant al acestora asupra conținutului și formei unei opere literare. Toate aceste probleme sînt încadrate în domeniul psihologiei creației literare și al raporturilor culturale.

Urmînd firul psihologic al lucrării sale, Penio Rusev pune problema personalității umane, ascensiunea și decăderea acesteia, cu referințe la aspectele filosofice ale creației lui Elin Pelin — o latură mai puțin abordată de criticii literari bulgari, sau interpretată doar în mod teoretic. În capitolele III și IV ale cărții, respectiv în studiile intitulate „Poveste despre o sete nemărginită pentru pămînt" și „Ascensiunea și decăderea personalității umane în opera lui Elin Pelin", autorul analizează din perspectivă psihologică, pe de o parte, patimile ucigătoare ale omului însetat de pămînt, care îl transformă în propria sa victimă, și pe de altă parte, bogăția valorilor umane. Această contradicție spirituală a ființei umane este interpretată în lumina umanismului lui Elin Pelin, care se bazează pe concepția dualistă, bogomilică, despre om și spiritul acestuia. Umanismul lui Pelin a fost influențat însă în mod deosebit și de operele lui Cehov și Gorki, fiind în același timp apropiat de umanismul marilor poeți bulgari Botev, Smirnenski și Vaptarov.

„Sistemul genurilor la Elin Pelin" este titlul studiului care alcătuiește ultimul capitol al cărții. Autorul abordează aici anumite particularități ale creației literare a lui Elin Pelin determinate de viziunea sa artistică. Penio Rusev justifică preferința lui Pelin pentru genul literar scurt, ca fiind determinată de conținutul, scopul și adresa operei literare, respectiv omul „mic", cu existența lui „măruntă", esențialul cărora se dezvăluie printr-o întîmplare aparent măruntă, obișnuită și uneori amuzantă. Este de reținut faptul că Elin Pelin avea marele talent de a descoperi în viață semnificativul, esențialul și de a-l reda în creație prin aparent obișnuitul și nesemnificativul. Astfel se explică și preferința lui pentru micile forme literare, abordate de el și în domeniul liricii, umorului și al satirei. Miezul creațiilor sale îl constituie întîmplarea accidentală, spontană și irepetabilă, însoțită și de o nuanță lirică. Prospețimea formei este o trăsătură caracteristică a întregii sale opere, care demonstrează încă odată originalitatea și specificul viziunii artistice ale lui Elin Pelin, datorită cărora întreaga sa creație reprezintă un sistem unic de genuri literare. Elin Pelin — relevă P. Rusev —, este primul scriitor bulgar care a abordat micile forme literare, creînd în felul acesta un tipar original pentru viitoarele generații de scriitori, fiind și întemeietorul unei originale școli literare în domeniul prozei, umorului, satirei și al literaturii pentru copii.

Cartea lui Penio Rusev este una dintre cele mai valoroase cercetări științifice dedicate lui Elin Pelin. Ea este concentrată în jurul uneia dintre cele mai importante probleme ale științei literare contemporane — problema modului în care artistul-creator își însușește experiența literară acumulată înainte de el, o dezvoltă și perfecționează. Soluționarea acestei probleme, după Penio Rusev, este posibilă numai prin depășirea „metodei structuraliste" de abordare a operei literare și studierea ei cu mijloacele oferite de psihologia activității de creație artistică.

În acest sens cartea lui Penio Rusev este foarte actuală și binevenită, în special pentru că oferă și un bogat material pentru efectuarea în continuare a unui studiu comparat mai amplu în ceea ce privește influența literară a lui Cehov, Gorki și Turgheniev asupra lui Elin Pelin.

*Violeta Pikova*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În perioada 10 sept. — 3 dec. 1980, Nicolae Mecu, cercetător științific la Institutul „G. Călinescu" a beneficiat de un stagiu de documentare în S.U.A., având statutul de „visiting scholar" al Universității New York (*NYU*), care i-a oferit toate facilitățile legate de acest statut și în primul rînd posibilitatea de a studia în biblioteca *NYU* și în aceea a Universității Columbia (două dintre marile biblioteci universitare americane, impresionante atît prin bogăția fondului lor, cît și prin sistemele foarte practice și rapide de servire). De asemenea, a făcut cercetări în Biblioteca Congreselor, din Washington, și în biblioteca Universității Harvard. Programul de documentare a cuprins două teme: 1) Ecouri ale literaturii și ale culturii române în Statele Unite în a doua jumătate a sec. XIX și în primele decenii ale sec. XX; 2) Direcții actuale în sociologia americană a literaturii.

Pe parcursul perioadei de documentare, a avut fructuoase întîlniri cu prof. dr. James Tuttleton, președintele departamentului de engleză al *NYU*, cu prof. dr. Anna Balakian de la departamentul de literatură comparată, fost președinte al Asociației Internaționale de Literatură Comparată și unul dintre președinții actuali ai acesteia, cu dr. David Kraus, „acting chief" al diviziunii europene a Bibliotecii Congreselor ș. a. , cu care a purtat discuții legate de temele cercetării sau, ca în cazul întîlnirii cu prof. Balakian, de domeniul literaturii comparate (în această privință, a constatat prețuirea de care se bucură activitatea în A.I.L.C. a unor comparatiști români ca Zoe Dumitrescu Bușulenga, Adrian Marino, Alexandru Duțu).

★

În ziua de 24 februarie 1981, a avut loc, în localitatea Stoenești, județul Olt, sub patronajul Inspectoratului școlar și al Casei corpului didactic ale județului Olt, sesiunea științifică cu tema „Creația populară — izvor nesecat de valori, mijloc de formare a tinerei generații".

Din partea Institutului nostru a fost invitat să participe tov. dr. I. Oprișan, cercetător științific principal, care a prezentat expunerea *Metodologia cercetării folclorice a unei localități în perspectivă monografică*. După comunicările profesorilor Elena Dungă, Viorel Pînzaru, Anemaria Pogan, Maria Cebuc, Victoria Zîmbrea, Ion Popa, Ana Ene, Ionel Nicolăescu, Maria Ciripuș și Tudora Enăchioaia, a urmat o șezătoare literară pe tema „Cum știm să culegem și să prețuim creația populară locală". Concomitent a fost organizată și o foarte interesantă expoziție de artă populară din localitate.

★

În cinstea celei de a 60-a aniversări a P.C.R., a avut loc, sub egida Academiei R. S. România, a Academiei de Științe Sociale și Politice și a Institutului de etnologie și dialectologie, pe data de 18 martie 1981, în sala Prezidiului Academiei R. S. România, o sesiune științifică pe tema *Probleme actuale ale folclorului și etnografiei românești*.

După *Cuvîntul de deschidere* rostit de acad. Alexandru Graur, președintele Secției de științe filologice, literatură și arte a Academiei R. S. România, au fost prezentate comunicările: *Comentarii pe urmele unui vechi cîntec bătrînesc* (de Al. I. Amzulescu), *Adevăr istoric și ficțiune artistică* (de Adrian Fochi), *Tipologia peisajelor etnografice românești* (de I. Ghinoiu), *Caracterul popular al creației lui George Enescu* (de Speranța Rădulescu), *Exigențe actuale ale interpretării textului folcloric* (de Nicolae Constantinescu), *Destinul unei specii folclorice necercetate: răvașul versificat* (de I. Oprișan, din partea Institutului nostru) și *Mesajul de pace al cîntecului popular românesc* (de Alexandru Dobre).

★

Sub egida Academiei R. S. România, a Academiei de Științe Sociale și Politice și a Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a avut loc, în ziua de 3 aprilie 1981, în aula Academiei R. S. România, sesiunea științifică „Octavian Goga", prilejuită de aniversarea a o sută de ani de la nașterea poetului.

Lucrările sesiunii au fost conduse de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, membru corespondent al Academiei R. S. România, vicepreședinte al Academiei de Științe Sociale și Politice.

După vibrantul cuvînt de deschidere al prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Bușulenga — în care a fost subliniată atît contribuția lui Octavian Goga la evoluția liricii românești, cît și gene-



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

roasa sa dăruire cetăţenească în sprijinul realizării idealului de libertate şi unitate naţională — au urmat o serie de şase comunicări dedicate diverselor aspecte ale vieţii şi operei poetului.

În comunicarea *Poezia lui O. Goga. Arhitectura structurilor lirice*, dr. Al. Săndulescu a detectat o serie de termeni recurenţi ai poeziei lui Goga care se organizează în jurul câtorva nuclee semantice, alcătuind un adevărat arbore genealogic. Au fost relevate, astfel, ideile de *jale, nădejde, revoltă*, care structurează mesajul patriotic şi social al poetului, precum şi unele aspecte noi, de pildă cele ale tehnicii impresioniste — în tratarea omului şi a naturii. Luînd ca punct de reper frecvenţa deosebit de mare a diverşilor termeni, autorul a insistat asupra lui Octavian Goga ca „poet al mîinilor" (al „mîinilor nerăsplătite") şi ca „poet al lacrimei" — expresie a durerii multiseculare a Transilvaniei înrobite. Întreg demersul analitic, utilizînd mijloacele stilisticii şi ale retoricii literare, a tins spre luminarea din interior a poeziei lui Goga.

În comunicarea *Octavian Goga — poet simbolist*, dr. Emil Manu s-a oprit asupra creaţiei lirice din ultima parte a vieţii marelui luptător pentru dreptate socială şi naţională, afirmînd ideea că, prin versurile sale, — poetul a contribuit substanţial la autohtonizarea simbolismului. Deosebit de semnificativ e faptul că şi în această ultimă fază a poeziei lui Goga simbolurile şi metaforele sînt tot ale lumii satului; satul constituind un element de atmosferă folclorică, de viziune a arhaicului, ţinînd — după cum se exprima G. Călinescu — locul „cetăţii moarte" a poeţilor flamanzi.

În intervenţia sa, *Nostalgia liniştii creatoare*, dr. I. Oprişan a înfăţişat — pe baza unui bogat material inedit din Arhiva Octavian Goga de la Biblioteca Academiei — o serie de aspecte necunoscute ale omului politic din ultima parte a vieţii, remarcînd că politicianismul a constituit (după 1920—1923) o adevărată povară pentru poet, povară de sub tirania căreia nu a avut, totuşi, tăria să se desprindă, spre a se dedica creaţiei artistice. Cîteva atitudini şi decizii politice, subliniate cu bucurie de autor, dovedesc perpetuarea filonului democrat-umanitar în anii alunecării sale ireversibile spre dreapta, relativizînd imaginile omului politic, prezentat de obicei monocrom.

În comunicarea *Goga, sentimentalul*, Roxana Sorescu a evidenţiat în activitatea poetică a lui Octavian Goga existenţa a două etape: prima, — în care „eu"-l liric se subordonează complet imperativelor naţionale şi în care materialul poetic se alcătuieşte dintr-o succesiune de toposuri fixate în memoria colectivă; şi a doua — în care domină reacţiile sentimental-individuale, ale unui elegiac minor. Cu deosebită aplicaţie, autoarea a analizat apoi figurile poetice specifice fiecărei etape de creaţie.

În comunicarea *Apa şi focul în universul imaginar al poeziei lui Goga*, Nicolae Mecu a încercat o interesantă abordare a liricii lui Goga din perspectiva tematismului şi a poeticii elementelor, demonstrînd din aceste unghiuri metodologice modul în care se întîlnesc şi se completează cele două atitudini fundamentale ale poeziei în discuţie: elegiacul, pe de o parte, şi sentimentul liberator şi vindicativ, pe de alta.

În ultima comunicare, *Naţiune şi umanitate în opera lui Octavian Goga*, Ioan Şerb a stăruit — în marginea poeziilor fundamentale ale acestuia — asupra raporturilor dintre umanitarismul poetului şi tendinţa sa fierbinte de realizare a idealurilor concret-naţionale; concluzia autorului fiind că între cele două aspecte se întreţes punţi semnificative deosebit de interesante pentru relevarea mesajului poetic al scriitorului aniversat.

Poetul Nichita Stănescu a încheiat lucrările sesiunii ştiinţifice printr-o sugestivă alocuţiune, în cadrul căreia Octavian Goga a fost pus în descendenţa lui M. Eminescu, evidenţiindu-se valoarea de excepţie a activităţii sale în sfera literaturii, culturii şi istoriei naţionale.

*I. Oprişan*

★

În cadrul manifestărilor prilejuite de Centenarul Octavian Goga, în zilele de 28 şi 29 martie 1981 a fost organizat — de către Societatea de ştiinţe filologice din R.S.R., în colaborare cu Institutul de învăţămînt superior Sibiu şi cu Filiala S.S.F. din acelaşi oraş, — un simpozion în cadrul căruia au fost citite peste 35 de comunicări ştiinţifice, elaborate de cadre didactice universitare, cercetători ştiinţifici, profesori. Din partea Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" au vorbit: cercetător principal dr. Rodica Florea despre *Poezia „Noi" - proiecţie simbolică a ideii de unitate naţională;* cercetător principal dr. Al. Săndulescu despre *Poezia lui O. Goga — Arhitectura structurilor lirice;* cercetător principal dr. I. Oprişan, despre *Publicistica lui Goga în slujba idealului naţional* şi cercetător Nicolae Mecu despre *O. Goga, contemporanul nostru.* În ziua de 29 martie 1981, participanţii la simpozion au făcut o vizită în satul Răşinari, la casa natală a poetului.

— Invitaţi de Filiala Societăţii de ştiinţe filologice din Călăraşi, la Simpozionul organizat, în localitate, în ziua de 21 martie 1981, cu prilejul Centenarului Goga, Rodica Florea şi Al. Săn-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dulescu au participat cu comunicările științifice privind — respectiv —: *Poezia Noi — sublimare a sentimentului patriotic* și *Poezia lui O. Goga — între jale și nădejde.*

— În ziua de 31 martie 1981, a avut loc, în sala mică a Casei de cultură a sindicatelor din Sf. Gheorghe, din județul Covasna, un program omagial dedicat aniversării centenarului nașterii poetului Octavian Goga, program organizat de Filiala Societății de științe filologice din localitate, în colaborare cu Liceul de filologie-istorie. Din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", au fost invitați să conferențieze Rodica Florea și Nicolae Mecu.

— În cadrul manifestărilor omagiale prilejuite de sărbătorirea a 60 de ani de la înființarea Partidului Comunist Român, Filiala Societății de științe filologice din Breaza, județul Prahova, a organizat, în ziua de 6 mai 1981, un simpozion la care au fost invitați să participe, din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", Rodica Florea și Emil Manu. Rodica Florea a vorbit despre *Vocația constructivă a poporului român oglindită în literatură*, iar Emil Manu despre *Setea de real a poeziei românești contemporane*. Membri ai cenaclurilor literare din localitate au citit din poeziile proprii.

*Rodica Florea*

## Probleme actuale ale criticii literare și de artă

În ziua de 20 aprilie 1981, în Sala de consiliu a Academiei de Științe Sociale și Politice, a avut loc un simpozion științific dedicat aniversării a 60 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, organizat de Secția de teorie și istoria artei a Academiei de Științe Sociale și Politice, de Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" și de Secția de critică a Uniunii Scriitorilor. Genericul dezbaterii a dat ocazia unui număr important de specialiști să abordeze principalele probleme actuale ale criticii literare și de artă: *Caracterul militant al criticii românești de astăzi; Contribuția criticii la valorificarea moștenirii culturale: Rolul informativ și formativ al criticii; Limbajul criticii literare și de artă; Critica și afirmarea valorilor naționale.*

Au participat critici și istorici literari, critici de artă, cercetători științifici din domeniile umanistice, cadre didactice, scriitori, publiciști. Lucrările simpozionului au fost conduse de prof. univ. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga vicepreședinte al Academiei de Științe Sociale și Politice, director al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu".

Au luat cuvîntul Mircea Anghelescu, Radu Bogdan, Alexandru Duțu, Ion Frunzetti, Dan Grigorescu, Emil Manu, Alexandru Paleologu, Alexandru Piru, Alexandru Săndulescu și Valentin Silvestru.

Vorbitorii au subliniat caracterul activ, angajat, al criticii noastre de azi, dinamismul, nivelul ei estetic și principial ridicat, diversitatea direcțiilor, a gustului public și a stilurilor, adoptarea creatoare a noilor metode din critica mondială etc. În concluzie, s-a pus accentul pe contribuția specifică a criticii românești la mișcarea de idei a lumii contemporane.

*E. M.*

## Primul simpozion de filologie germanică, Cluj-Napoca, 14—17 mai 1981

Sub înalta egidă, Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, Societatea de științe filologice, filiala Cluj-Napoca și Secția Shakespeare, Catedra de filologie germanică a Facultății de filologie din Cluj-Napoca a organizat lucrările primului simpozion de filologie germanică. Reuniunea, așteptată cu o justificată bucurie științifică de germaniștii români, prima de această anvergură organizată pe plan național, a dovedit prin larga participare nu numai interesul real al specialiștilor, ci și bogăția și seriozitatea școlii de germanistică din România care, recunoscînd, fără îndoială, remarcabilele merite ale înaintașilor interbelici, rămîne prin caracterul ei instituționalizat o creație a anilor noștri.

Desfășurat în centrul universitar clujean, care l-a găzduit cu prietenie și solicitudine pe confrații din alte orașe universitare, simpozionul, inaugurat festiv în prezența rectorului Universității, Ion Vlad, a decanului facultății de filologie a acestei universități, Octavian Schlau, a altor personalități, printre care Ion Zamfirescu și Leon Levițchi din București, a avut 11 secțiuni de lucru, grupate în jurul a două teme principale: lingvistică în spațiul german și englez

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(teoretică și aplicată, fonetică, lexicologie, morfologie, poetică, stilistică) și literatură (relații culturale și receptare, literatură comparată, romanul american și englez, poezia engleză și americană, literatură germană și de limbă germană), la care se adaugă și cele două sesiuni plenare la secția engleză și la cea germană.

Secțiile au dat posibilitatea unui mare număr de participanți să prezinte comunicări, să contribuie la discuțiile care au favorizat acel schimb de opinii atît de necesar între colegii din diferite instituții cu același profil din țară, pentru stimularea lor profesională, pentru susținerea efervescenței intelectuale creatoare și critice. Cu atît mai mult cu cît prin înrudirile tematice care au permis organizatorilor să stabilească componența secțiilor, s-au regăsit în aceeași sală angliști și germaniști care se cunoșteau din publicații și care au prețuit aceste ore de întîlnire profesională pentru confirmarea rezultatelor lor și pentru stabilirea contactelor de perspectivă. Cadre didactice din învățămîntul superior (Universitățile din București, Cluj-Napoca, Timișoara, Iași, Academia „Ștefan Gheorghiu", Institutele de învățămînt superior din Sibiu, Pitești, Galați, Oradea, Baia-Mare, Bacău), cercetători (Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", Institutul de lingvistică și istorie literară și Institutul de istorie din Cluj-Napoca, Centrul de științe sociale Sibiu), redactori (Sibiu, Brașov), profesori (licee din Iași, Cluj-Napoca, Satu-Mare, Gherla) au prezentat comunicări a căror arie specifică a demonstrat varietatea direcțiilor de cercetare științifică în domeniul germanisticii, muncă desfășurată în jurul unor puternice nuclee de specialiști care se constituie în acea generație de angliști și germaniști, filologi și comparatiști, a căror experiență devine sursă și model pentru pregătirea studenților.

Recomandînd încă o dată inițiativa organizării și reușita susținerii acestui simpozion, care revine în primul rînd Centrului universitar din Cluj-Napoca prin cele trei foruri amintite, dar și fiecărui participant care a demonstrat progresele filologilor români în sectorul germanisticii, avem datoria de a continua în alte orașe întîlniri periodice între profesioniștii atît de competenți și atît de entuziaști care s-au cunoscut și s-au revăzut în această primăvară la Cluj-Napoca.

*Ileana Verzea*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ALUCĂI, Aurora, *Lucian Blaga 1895—1961. Biobibliografie*, Iași, /f. e./, 1979, XLVI + 1265 p. multigr. (Biblioteca centrală universitară „M. Eminescu". Iași. Serviciul bibliografic).

BOWERS, Fredson, *Textual and Literary Criticism* by . . ., Cambridge, At the University Press, 1966, 186 p.

BOYD, George N. and BOYD, Louis A., *Religion in Contemporary Fiction: Criticism from 1945 to the Present*. Compiled by . . ., San Antonio, Trinity University Press, 1973, 100 p.

*BRIEF History of the Revolutionary Activities of Comrade Kim Il Sung*, Pyongyang, Foreign Languages Publishing House, 1969, 296 p. (The Party History Institute of the Central Committee of the Workers' Party of Korea).

CARAGIALE, Ion Luca, *Schițe și povestiri — Sketches and Stories*. Versiune engleză de E. D. Tappe, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1979, 288 p.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 304 p. (Poétique).

*COLOCVII de critică ale revistei „Transilvania". Ediția a IV-a. Lectura clasicilor și teoria modernă a textului; Centenar Tudor Arghezi*, Sibiu, /f. e./, 180 p. (Comitetul județean de cultură și educație socialistă, revista „Transilvania" și Asociația scriitorilor din Sibiu).

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 256 p. (Poétique).

FLOREA, Alexandru, *Antologie de folclor dobrogean*. Introducere și texte selectate de Florea Alexandru, Constanța, /f. e./, 1980, 312 p. (Inspectoratul școlar județean. Casa corpului didactic. Constanța. Societatea de științe filologice din R. S. România. Filiala Constanța).

GRUNFELD, Frederic, V., *Prophets Without Honour. A background to Freud, Kafka, Einstein and Their World*, New-York, Holt, Rinehart and Winston, 1979, XV + 350 p.

HELBO, André, *L'enjeu du discours. Lecture de Sartre*, Bruxelles, Édition Complexe, 1978, 296 p. (Creusets, 55).

JULLIEN, Français, *Lu Xun. Écriture et révolution*. Ouvrage publié, avec le concours de l'Université de Paris VII, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, 128 p. (Pens.).

LACAN, Jacques, *Écrits*, I, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 298 p. (Points, 5).

*REFERINȚE critice*, vol. I—II. *Estetică și teorie literară 1972—1976*. Indice de semnalare a articolelor apărute în publicațiile periodice din țară. Lucrare întocmită în cadrul Serviciului bibliografic de: Cornelia Vaida, Monica Gădăleanu, Ana Mihu și Susana Olchvary. Cluj-Napoca, /f. e./, 1979, IX.+ 1114 p. multigr. (Biblioteca centrală universitară Cluj-Napoca, Serviciul bibliografic.); vol. 1, A—POV, IX + 562 p.; vol. 2, POZ. - Z., p. 563—1114.

*SOZILGESCHICHTE der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart* / Verfasser: / Jan Berg, Hartman Bohme, Walter Fähnders, Jan Hans, Heinz — B. Heller, Ioachim Hintze, Helga Harrenbrock, Peter Schütze, Jürgen C. Thöming, Peter Zimmermann, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1981, / x / + 788 p. (Fischer Taschenbücher, 2980).

STĂNCIULESCU, Alexandru, *Cronografele — elemente ale influenței bizantine la români* de: . . ., 12 p. (Extras din „Mitropolia Banatului", nr. 4—6/1980, p. 270—282).

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, 208 p. (Écriture).

VLAD, Gheorghe, *Comedii cu olteni. Teatru*. București, Edit. Cartea Românească, 1980, 512 p.

*WOMAN and Society in Eighteenth — Century France*. Essays in Honour of John Stephenson Spink. Edited by Eva Jacobs, W. H. Barber, Jean H. Bloch, F. W. Leakey & Eileen Le Breton, London, The Athlone Press, 1979, XII+ 286 p.

## Publicații periodice

**CEHOSLOVACIA**

*Československá rusistika*, Praha, XXV (1980), nr. 5; XXVI (1981), nr. 1.

**CHINA**

*Chinese Literature*, Beijing, 1981, nr. 3—4.



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

**FRANȚA**

*Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, 81(1981), nr. 1

**R. F. GERMANIA**

*Komparatistische Hefte*, Bayreuth, 1980, Heft 2. (Literarische Imagologie — Formen und Funktionen nationaler Stereotipe in der Literatur).
*Literature. Music. Fine Arts.* German Studies. Section III, Tübingen, 1981, vol. XIV, nr. 1.

**GRECIA**

*Balkan Studies*, Thessaloniki, 1980, vol. 21, nr. 1.

**ITALIA**

*Libri e reviste d'Italia*, Roma, XXXI (1979), nr. 352—355; XXXII (1980), nr. 359—362.

**JUGOSLAVIA**

*Jezik in slovstvo*, Ljubljana, XXVI (1980/81), št. 4.

**POLONIA**

*Biuletyn Polonisticzny Kwartalnik*, Warszawa, XXIII (1980), Zeszyt 4(78).
*Kwartalnik neofilogiczny*, Warszawa, XXVII (1980), Zeszyt 3.

**ROMÂNIA**

*Ramuri*, Craiova, 1981, nr. 1(199) — 2(200).
*Viața românească*, București, XXIII(1980), nr. 12.

**SPANIA**

*Rivista de Literatura*, Madrid, 1980, Tomo XLII, nr. 84.

**URSS**

*Voprosy literatury*, Moskva, 1980, nr. 11—12.

*Georgeta Stoia-Mănescu*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains, in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

*

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

*

Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

*

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review.

*

The Review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departaments and seminars, societies, libraires, associations and scientific institutions from all over the world, with other printed matter of a similar type.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

***Din lucrările apărute în Editura Academiei R.S. România mai găsiți în librării:***

Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, **M. Eminescu**, *Opere*, VI, 1963, 56 lei.

Sub red. Tudor Vianu, **Al. I. Odobescu**, *Opere* I, 1965, 32 lei

Sub red. Al. Dima, **Al. I. Odobescu**, *Opere*, II, 1967, 37 lei.

Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.

Sub red. Adrian Fochi, **I. U. Jarnik, Andrei Bîrseanu**, *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.

**Lucia Protopopescu**, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.

**I. C. Chițimia**, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.

Sub red. D. M. Pippidi, **D. Cantemir**, *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.

Sub red. V. Cândea, **D. Cantemir**, *Opere*, I, 1974, 36 lei ; IV, 1973, 35 lei.

I. P. „INFORMAȚIA" Cd. 1971

Lei 25

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro